



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE
MÚSICA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL**

CARLOS MARIO GÓMEZ MEJÍA

João Pessoa
Novembro / 2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE MÚSICA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB
– como requisito para o doutorado em Música, área
de Musicologia.

Carlos Mario Gómez Mejía

Orientador: Marcello Messina

João Pessoa

Novembro / 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M516c Mejía, Carlos Mario Gómez.

A construção de conhecimento sobre música e
decolonialidade no Brasil / Carlos Mario Gómez Mejía. -
João Pessoa, 2023.

303 f. : il.

Orientação: Marcello Messina.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Brasil. 2. Música - Decolonialidade. 3.
Música indígena. 4. Musicologia - Ubíqua. 5. Ubimus
decolonial. 6. Núcleo de Pesquisa Amazônico Musical
(NAP). I. Messina, Marcello. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(81)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Ata da reunião da **Defesa de Tese** do Doutorando **CARLOS GOMEZ MEJÍA**, candidato ao Grau de **Doutor em Música**, Área de Concentração em **MUSICOLOGIA/ETNOMUSICOLOGIA**, Linha de Pesquisa **HISTÓRIA, ESTÉTICA E FENOMENOLOGIA DA MÚSICA**.

Aos 22 dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três (22/12/2023), às 09h00, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Doutor em Música**, **CARLOS GOMEZ MEJÍA**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. MARCELLO MESSINA (Orientador/UFPB), Dr. VALERIO FIEL DA COSTA (Membro Interno/UFPB), Dr. DAMIÁN KELLER (Membro Interno/UFPB), Dr. LEONARDO VIEIRA FEICHAS (Membro externo à Instituição/UFAC) e Dr. MIGUEL NENEVÉ (Membro externo à Instituição/UNIR). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. MARCELLO MESSINA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passou a palavra ao Doutorando **CARLOS GOMEZ MEJÍA**, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: “A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE MÚSICA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL”. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e, o senhor presidente Dr. MARCELLO MESSINA comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Tese de Doutorado intitulada: “A CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE MÚSICA E DECOLONIALIDADE NO BRASIL”, tendo declarado que seu autor **CARLOS GOMEZ MEJÍA**, ao entregar o texto final, fará jus ao título de Doutor em Música, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Doutor. O doutorando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da tese na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Valério Fiel da Costa, lavrado a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 22 de Dezembro de 2023.

Documento assinado digitalmente

gov.br

MIGUEL NENEVE

Data: 22/12/2023 12:15:56-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ctta.ufpb.br/ppgm

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a minha família pelo apoio incondicional, e a CAPES, pela concessão da bolsa por 24 meses.

RESUMO

Esta tese aborda a discussão decolonial no Brasil, na área da música, durante o século XXI. No capítulo um, apresento uma revisão de literatura daquilo que entendo por decolonialidade, para posteriormente aprofundar a relação entre (de)colonialidade e música nos capítulos dois e três. No capítulo quatro, exponho os resultados de uma pesquisa bibliográfica que mapeou 123 textos acadêmicos relacionados com a música, o Brasil e a decolonialidade. Os resultados apontam para: (1) uma variedade epistemológica nos textos estudados (que vai além dos aportes do grupo Modernidade/Colonialidade, que é referência no tema); (2) aproximações entre a produção acadêmica sobre decolonialidade e a música popular; (3) uma parte significativa das análises apresentadas nesses trabalhos se limitou às letras das músicas, deixando de lados os aspectos sonoros; (4) a abundância de trabalhos no campo rebate uma das críticas mais comuns dentro dos trabalhos decoloniais, que é a falta de análises etnográficas baseadas no campo e com orientações específicas (RESTREPO e ROJAS, 2010); (5) dentro das áreas temáticas abordadas estão a educação musical, o feminismo decolonial, a música indígena, as músicas afrodiáspóricas, aproximações a partir das ciências humanas, da etnomusicologia, bem como da música contemporânea e/ou experimental; (6) existe um diálogo com outros países e regiões na produção de conhecimento (no que se refere aos temas de pesquisa e aos autores), mostrando que a discussão decolonial no Brasil não está fechada sobre si mesma; (7) há múltiplos textos (especialmente dentro da educação musical) que diagnosticam o problema da colonialidade, e que propõem caminhos, mas as tentativas de gerar mudanças específicas ainda estão numa etapa inicial. Partindo da ideia de que a decolonialidade não é uma metáfora e deve estar acompanhada de ações (TUCK e YANG, 2012), no capítulo cinco apresento uma discussão (fundamentada em pesquisa bibliográfica e documental) que se volta para a descrição e análise do trabalho desenvolvido dentro Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP) por mim e outros pesquisadores. O objetivo do capítulo é desenvolver um marco conceitual do *ubimus decolonial*.

Palavras-chave: Decolonialidade; Música; Musicologia; Brasil; Núcleo de Pesquisa Amazônico Musical (NAP); Música *ubíqua*; *ubimus decolonial*.

ABSTRACT

This work addresses the decolonial discussion in Brazil, in the area of music during the 21st century. In the first chapter I present a literature review on what I understand by decoloniality, to later delve deeper into the relationship between (de)coloniality and music (second and third chapters). In the fourth chapter, I present the results of a bibliographical survey that mapped 123 academic texts related to music, Brazil and decoloniality. The results point to: (1) an epistemological variety in the analyzed texts (which goes beyond the contributions of the Modernity/Coloniality group); (2) a relationship between academic production on decoloniality and approaches to popular music; (3) a significant part of the analyses presented in these works was limited to the lyrics of the song, leaving aside sound-related aspects; (4) the abundance of works in the field challenges one of the most common criticisms within decolonial works, namely, that of a lack of ethnographic analyses based on the field and with specific guidelines (RESTREPO and ROJAS, 2010); (5) Within the thematic areas covered we find musical education, decolonial feminism, Indigenous music, Afro-diasporic music, an approach from the human sciences and ethnomusicology, as well as from contemporary and/or experimental music; (6) there is a dialogue with other countries and regions in the production of knowledge (in terms of research themes and authors), showing that the decolonial discussion in Brazil is not closed in on itself; (7) we found multiple texts (especially within musical education) that diagnose the problem of coloniality and propose paths, however, attempts to implement specific changes are still at an early stage. Starting from the idea that decoloniality is not a metaphor and must be accompanied by actions (TUCK and YANG, 2012), in chapter five I present a discussion (based on bibliographic and documentary research) of the work developed within the Amazon Center for Music Research (NAP) by myself and other researchers. The objective of this chapter is to develop a conceptual framework for decolonial ubimus.

Keywords: Decoloniality; Music; Musicology; Brazil; Amazon Center for Music Research (NAP); Ubiquitous music; decolonial ubimus.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1. Exemplos de estátuas vivas	87
Figura 2. Primeiros compassos de <i>Sã qui turo zente pleta</i>	98
Figura 3. Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)	169
Figura 4. <i>Sikus</i> , são tocados na estação seca	172
Figura 5. <i>Tarkas</i> , <i>pinkillos</i> e <i>mohoceños</i> , são tocados na estação de chuvas	172
Figura 6. <i>La ciudad</i> (1986)	175
Figura 7. Exemplos do uso da técnica <i>arca-ira</i>	177
Figura 8. Exemplos de alternância entre <i>arca</i> e <i>ira</i>	177
Figura 9. Imagem de <i>Atravessamentos</i>	230
Figura 10. Imagem do patch apresentado para o performer em <i>Ntrallazzu 4</i>	236
Figura 11. Imagem de Luzilei Aliel performando <i>Ntrallazzu 4</i>	237
Figura 12. Performance de <i>Contracapás</i>	239
Figura 13. Exemplo de um patch em Orca	241

TABELAS

Tabela 1. Autores mais citados dentro dos textos analisados	195
Tabela 2. Categorias de análise	303

GRÁFICOS

Gráfico 1. Publicações por ano	190
Gráfico 2. Distribuição por áreas de conhecimento.	191

QUADROS

Quadro 1. Famílias de instrumentos Aerofones da Bolívia	171
Quadro 2. Relações entre as (meta)categorias	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PRIMEIRA PARTE	19
MARCO TEÓRICO	19
CAPÍTULO I.....	20
A (DE)COLONIALIDADE	20
1.1 A Colonialidade-Modernidade.....	20
1.2 Antecedentes da decolonialidade.....	25
1.3 A colonialidade do poder	37
1.4 A matriz colonial de poder.....	43
1.4.1 A colonialidade do saber	45
1.4.2 A colonialidade do ser.....	48
1.4.3 A colonialidade da natureza	54
1.4.4 A colonialidade do gênero.....	57
1.5 Respostas à colonialidade	61
1.5.1 O giro decolonial.....	62
1.5.2 A transmodernidade	64
1.5.3 Feminismos decoloniais	64
1.5.4 A interculturalidade crítica.....	66
1.5.5 As pedagogias decoloniais	68
1.5.6 Epistemologias do sul	71
1.5.7 Decolonialidade na universidade	74
1.5.8 A desobediência epistêmica	76
CAPÍTULO 2	78
(DE)COLONIALIDADE E MÚSICA	78
2.1 Estética e decolonialidade.....	80
2.2 A (de)colonialidade musical	89
2.2.1 Escrita musical e colonialidade	90
2.2.2 Racismo e música.....	93
2.2.3 As músicas populares e a colonialidade.....	102
2.2.4 A questão do gênero	107
CAPÍTULO III	113

AS ÁREAS DE CONHECIMENTO MUSICAL E A (DE)COLONIALIDADE	113
3.1. Educação musical e (de)colonialidade.....	113
3.1.1 O habitus conservatorial.....	116
3.1.2 Respostas decoloniais na educação musical.....	120
3.2 (Etno)Musicologia	126
3.2.1 Decolonialidade e (etno)musicologia.....	135
3.3 Composição e performance musical	150
3.3.1 A obra musical	152
3.3.2 Antecedentes de um pensamento crítico	157
3.3.3 Música experimental	159
3.3.4 Algumas propostas decoloniais	162
3.4 A Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)	169
CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS	179
PARTE II.....	184
PRÁTICAS DECOLONIAIS	184
CAPÍTULO IV	185
UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA SOBRE MÚSICA E (DE)COLONIALIDADE NO BRASIL	185
CAPÍTULO V	218
UBIMUS E DECOLONIALIDADE	218
5.1 O que é ubimus?	218
5.2 O Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)	224
5.3 Linhas de pesquisa	227
5.3.1 Estratégias criativas ecológicas.....	227
5.3.2 Ancoragem semântica criativa (ASC).....	233
5.3.2.1 <i>Ntrallazzu</i>	235
5.3.2.2 <i>Contracapás</i>	237
5.3.2.3 O projeto Orca.....	240
5.3.3 O bagulho musical.....	243
5.4 Ubimus decolonial	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	264
ANEXO I.....	297
ANEXO II	303

INTRODUÇÃO

O que é a decolonialidade? Uma série de conceitos desenvolvidos por acadêmicos da América do Sul desde a década de 90?

Esse tipo de questionamento surgiu quando me aproximei da temática decolonial. Considerando que estou tratando de uma aproximação relativamente nova, julgo tais perguntas como pertinentes. Pela sua própria essência, existem múltiplas aproximações à decolonialidade. Talvez as mais notórias delas tenham sido produzidas pelo grupo Modernidade/Colonialidade, que tradicionalmente tem produzido trabalhos a respeito do tema. Entretanto, trarei nesta tese aportes teóricos que não necessariamente passam por essa tradição. Ainda que os antecedentes da decolonialidade possam ser encontrados desde Waman Poma de Ayala, no ano de 1616, a base epistemológica que utilizo para me aproximar da decolonialidade está baseada em autores como Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano, Boaventura de Souza Santos, Catherine Walsh e muitos outros, alguns dos quais têm relação com o grupo Modernidade/Colonialidade. Por essa ótica, fica notório que o que podemos entender por teorias decoloniais não é um conjunto homogêneo de postulados; ao contrário, tem mais similitude com uma rede de singularidades entrelaçada por tópicos comuns (OCAÑA et al, 2018, p. 53). As reflexões desses pesquisadores partem de bases teóricas diferentes, e seus resultados não são necessariamente convergentes (OLIVEIRA e OMAR OSMAN, 2023, p. 163). Para Mignolo (2008a, p. 14-15), a decolonialidade é uma opção entre várias possíveis, distinguindo-se de outros projetos críticos, emancipadores e libertadores – tanto políticos como epistêmicos – como o pós-modernismo, o marxismo e o pensamento teológico da libertação. A opção decolonial não é contrária a tais projetos, nem pretende ser uma solução universal que subsume as demais.

No meu recorte teórico, a decolonialidade consiste numa reflexão das heranças coloniais na e sobre a América, especialmente a América do Império Espanhol e do Império Português¹. O acúmulo dessas heranças se inicia no século XVI, com a conquista, e se mantém até os dias de hoje, num amálgama de transformações políticas, sociais, epistêmicas e culturais, no que é chamado de Modernidade/Colonialidade. Talvez os principais logros das teorias decoloniais sejam os de: (1) tornar visíveis elementos de opressão e dominação que nem sequer poderiam

¹ A decolonialidade não é um tema exclusivo da América do Sul. Autores da América do Norte (ATTAS, 2022; TUCK e YANG, 2012), africanos (AGAWU, 1997 e 2016), asiáticos (TLOSTANOVA, 2011) e australianos (MACKINLAY, 2012) – para citar só alguns dos exemplos mencionados nesta tese – fazem uso dos termos *decolonial* e *decolonialidade*. O foco nos aportes de autores do nosso continente se deve a um diálogo mais específico com processos históricos que diretamente modelam as sociedades nas quais estamos inseridos.

ser pensados e analisados por meio de outros corpos teóricos, como a teoria crítica da escola de Frankfurt (BALTAR, 2020, p. 31); (2) mostrar os mecanismos que impedem a emancipação dos povos latino-americanos, impedimentos que estão diretamente conectados com o eurocentrismo (idem, p. 38).

O ponto de partida das teorias decoloniais estaria centrado na América Latina, não no sentido geográfico, mas sim desde uma concepção epistemológica, como formas de ser e estar no mundo com suas respectivas capacidades para gerar subjetividades. Ou seja, num “espaço no qual se produz e por onde transitam conhecimentos e saberes” (BALTAR 2020, P. 29), que permite produzir uma crítica não eurocêntrica com um *pensamento fronteiroço*² (MIGNOLO, 2012 apud BALTAR 2020, p. 31) e que expressa descontentamento e desconfiança das forças opressivas geradas na modernidade (RINCÓN et al, 2015, p. 80).

Com relação à música, a decolonialidade tem sido um tema mais recente, que teve seu início já no século XXI e se fortaleceu nos últimos 15 anos. Posso afirmar que é um tópico emergente e altamente relevante. As críticas às heranças do pensamento modernista – ainda presentes em muitas práticas musicais e no conhecimento acadêmico produzido sobre e com elas – têm sido uma fonte de múltiplos e acalorados debates. As práticas musicais e acadêmicas institucionalizadas estão profundamente colonizadas, indo além da organização dos sons, para chegar a determinar quem é músico e o que é música (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 53). A dificuldade para empreender mudanças profundas e mais abrangentes no ensino institucionalizado de música mostra a resiliência dessas heranças. Porém, os processos de alteridade e exclusão que tais práticas fomentam demandam que mudanças aconteçam não só no ensino institucionalizado, mas também em todos os espaços musicais.

O que é a decolonialidade nas artes e na música? deixar de seguir os padrões artísticos e musicais da Europa, para focar nas nossas tradições autóctones? Vários autores acreditam que não (SHIFRES e GONNET, 2016; EWELL, 2020; MADRID, 2017). Acredito que não existe uma única resposta a esse questionamento, e as possíveis respostas nunca estarão prontas, elas seriam um caminho que se transita ou um processo que se vivencia, e não uma meta predefinida aonde chegar.

Agora, a “relatividade” que envolve a decolonialidade pode virar algo problemático. Tantas possibilidades podem tornar a decolonialidade um significante vazio, e foi essa

2 Segundo Walsh (2005, p. 28-29), Mignolo apresenta o pensamento fronteiroço como a forma de fazer visíveis lógicas e formas de pensar diferentes (por parte dos subalternos) às da lógica hegemônica eurocêntrica, colocando-as em diálogo e/ou luta, e fazendo com que as epistemologias subalternas questionem essa hegemonia eurocêntrica como a única forma válida de conhecimento.

relatividade que me levou ao problema de pesquisa: dentre tantas possibilidades, como se aproximar da construção de conhecimento acadêmico produzido sobre música e decolonialidade?

Espero mostrar ao leitor um enfoque sobre como está estruturada e de que forma funciona a colonialidade dentro do mundo acadêmico musical, junto com algumas propostas decoloniais. Como objetivo geral desta pesquisa pretende-se entender como tem sido construído o conhecimento acadêmico na discussão decolonial sobre música no contexto nacional e internacional.

Como objetivos específicos pretendo:

- Oferecer um ponto de vista sobre o que pode ser entendido por decolonialidade;
- Mostrar como a colonialidade faz parte constitutiva da música como prática social e como área de conhecimento;
- Mostrar algumas propostas decoloniais originadas em espaços acadêmicos relacionadas com a música;
- Oferecer um ponto de referência sobre a produção de conhecimento acadêmico relacionada com a música e a decolonialidade no Brasil.
- Através da discussão sobre *ubimus*, oferecer uma resposta pessoal à questão da decolonialidade em música.

Considerando o exposto anteriormente, a pergunta que norteia esta pesquisa é: Como tem sido construído o conhecimento acadêmico na discussão decolonial sobre música no contexto nacional e internacional?

Grosfoguel (2008, p. 118) argumenta que todo conhecimento existe num lugar e num tempo particulares, situado em estruturas de poder que são inscritas nos corpos dos sujeitos, assim temos a corpo-política do conhecimento. Assumir essa corpo-política e o lugar de fala desde o qual me posiciono é fundamental para que o leitor entenda quem é a pessoa que está argumentando e algumas das suas motivações. Considero que para ter uma discussão verdadeiramente decolonial, uma que não se aproxime da decolonialidade como uma metáfora (TUCK e YANG, 2012), precisamos romper com os critérios coloniais presentes no trabalho acadêmico (MALDONADO-TORRES, 2007), de atos de rebeldia (epistêmica neste caso específico) que permitam elucidar o lugar de fala. Seguindo os exemplos de Attas (2022) e Rosabal-Coto (2019) – só para citar um par de textos que fazem algo similar – adiante farei uma breve apresentação de quem sou.

Sou Carlos, homem cisgênero, nascido na Colômbia, numa família de classe média trabalhadora. Devido aos esforços do meu pai e da minha mãe, tive acesso a uma educação de boa qualidade (privada) no ensino fundamental e médio, algo que reverberou para o resto da minha vida. Iniciei meus estudos universitários num curso de engenharia, porém desisti na metade para me dedicar à música. Não tive acesso a uma formação conservatorial nas minhas primeiras aproximações com a música; minhas primeiras experiências musicais aconteceram no contexto da música popular, mais especificamente com bandas de rock, tocando o contrabaixo elétrico que aprendi de ouvido e por imitação. Não considerava a música como uma profissão naquela época, e na hora de escolher um curso universitário nem cogitei a possibilidade de estudar música. Só foi quando me mudei para Bogotá e comecei a assistir aos concertos das orquestras sinfônicas da cidade que minha visão mudou, e incorporei o *habitus conservatorial* (PEREIRA, 2014) por livre escolha. O trânsito do contrabaixo elétrico para o acústico me pareceu a escolha mais natural, e iniciei o estudo desse novo instrumento (e da música de concerto) do zero, num curso preparatório na Havana, Cuba. Cinco anos depois, com as ferramentas apropriadas para cursar uma faculdade de música, retornei para Bogotá, onde gastei outros 5 anos e meio da minha vida para obter o diploma que tanto almejava e, assim, me tornar um artista. Minha frustração foi grande quando percebi que nada mudou na minha vida, que meus conhecimentos e habilidades não tinham muita demanda dentro do mercado de trabalho e que as poucas opções que apareciam eram ofertas laborais precárias.

Minha resposta a tal situação foi continuar estudando (dentro do paradigma conservatorial) e buscar um curso de mestrado. Após a rejeição do pedido de visto para os Estados Unidos, me vi forçado a considerar outras alternativas, e decidi migrar para o Brasil. Estou morando neste país há quase 10 anos, onde minha pele é suficientemente clara para ser considerado como branco, apesar de uma ascendência genética caracterizada pela mestiçagem de indígenas, afrodescendentes e europeus³. O Brasil me abriu as portas e me ofereceu as oportunidades acadêmicas e laborais que estava buscando: consegui cursar o mestrado, ingressar numa agrupação sinfônica e trabalhar como professor de contrabaixo acústico num projeto social. Entretanto, foi justamente nesse ponto da minha carreira que começaram a se manifestar algumas inquietações com respeito ao meu histórico acadêmico e artístico, notadamente sobre a forma na qual está estruturada a prática musical institucionalizada. Depois de passar 15 anos tentando incorporar a tradição da música de concerto, comecei a percebê-la

3 Nos países do norte global eu seria considerado como *Latino* ou *Sudaca*. A categoria “branco” foi me designada pela sociedade brasileira, porém me autoidentifico como mestiço.

como alheia e a procurar novas aproximações: meu gosto pela música contemporânea se intensificou e comecei a achar “interessantes” as práticas de música experimental. Foi justamente nesse momento que tive meus primeiros contatos com a decolonialidade, e surgiram questionamentos ainda mais profundos sobre minha prática musical.

Como mencionei anteriormente, o acesso a uma educação de boa qualidade nos primeiros anos de vida me marcou, o hábito da leitura e do pensamento crítico foram inculcados em mim desde cedo, características que com o passar dos anos me levaram a cursar um doutorado em musicologia. Neste sentido, minha aproximação para com a decolonialidade passa por espaços acadêmicos mais do que artísticos (pelo menos até o momento de escrever este texto), algo que é claramente visível nesta tese⁴. Me vejo num papel ambíguo de colonizado, de agente que perpetua a colonialidade e que, ao mesmo tempo, busca pela decolonialidade. Aqui faço eco a Rosabal-Coto (2019), e espero que o mencionado anteriormente deixe claro para o leitor que quando falo em decolonialidade não o faço desde o lugar das minorias étnicas ou sexuais, nem de os despossuídos ou dos migrantes⁵. Isto seria me apropriar das vozes subalternizadas. Evitar essa apropriação seria um dos motivos pelos quais **não** escolhi trabalhar temáticas diretamente relacionadas com as músicas indígenas ou afrodiaspóricas – porém, o leitor encontrará múltiplas referências a estas práticas dentro do texto, por parte de outros autores. Meu lugar de fala está nos espaços acadêmicos, porque é aí onde minha história de vida me levou, e é aí onde pretendo advogar pela decolonialidade.

O pré-projeto de pesquisa que apresentei para o ingresso no doutorado pretendia se aproximar da decolonialidade a partir de dois ângulos. O primeiro, pretendia realizar uma pesquisa bibliográfica sobre decolonialidade no Brasil. Apesar das mudanças que aconteceram para com a ideia original – devido aos aprofundamentos na literatura e a uma maior maturidade como pesquisador – essa ótica se manteve, e o resultado está no capítulo 4.

O outro ângulo estava relacionado com o uso das técnicas estendidas como ferramenta decolonial. É possível encontrar os esboços dessa ideia em Messina et al (2020), Mejía (2020), e Mejía (2024, no prelo). Naquele momento, pretendia utilizar minha posição como professor de contrabaixo acústico em um projeto social para realizar uma pesquisa-ação que rompesse com os modelos musicais mais tradicionais e permitisse aos estudantes explorar novas formas

4 Estou ciente de muitas das críticas que existem para com os autores decoloniais que se escondem por trás dos muros do mundo acadêmico. De fato, várias delas são mencionadas ao longo deste texto.

5 Ainda que eu seja um migrante, meu processo migratório aconteceu para buscar oportunidades acadêmicas. Isto me coloca numa situação totalmente diferente da dos milhões de pessoas que foram expulsas dos seus lares pelo conflito interno na Colômbia e pela violência com que este aconteceu por várias décadas.

de se conectar com a música. Aqui os trabalhos de Rosa (2014) e Paziani (2017) foram uma fonte de inspiração, ainda que neles não seja abordada a (de)colonialidade⁶.

Iniciei o doutorado no segundo semestre do ano 2019 e, além de cursar as disciplinas correspondentes, iniciei um estudo mais metódico sobre a literatura decolonial enquanto buscava modelos de pesquisa-ação. Minha expectativa era a de submeter um projeto definitivo no final do primeiro semestre do ano de 2020 e obter a aprovação do comitê de ética para iniciar o trabalho de campo o mais cedo possível. Naquele momento não tinha como prever como as coisas terminaram se desenvolvendo.

Em novembro do ano 2019, e por sugestão do meu orientador, comecei a participar das reuniões do Grupo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP). No início me senti fora de lugar, os assuntos tratados no grupo não estavam diretamente relacionados com a (de)colonialidade, ou pelo menos isso parecia para mim, e a música ubíqua⁷, da qual o grupo tratava, me parecia algo etéreo para o qual eu não conseguia ver um uso prático.

Naquele cenário, chegou o ano de 2020, e, enquanto me questionava se deveria ou não continuar no NAP, iniciou a pandemia da Covid-19. Recluso num apartamento, com medo de sair na rua e contrair uma doença mortal, sem a possibilidade de retornar para a Colômbia e estar ao lado da minha família, de fazer apresentações ou dar aulas presenciais, fiquei limitado às interações virtuais. De uma certa forma, a música ubíqua tornou-se o único espaço musical possível. Tentei manter a ideia da pesquisa-ação por muitos meses, mas, na medida em que a situação social piorava, observei como não seria viável contar com um espaço apropriado, ou com estudantes interessados para participar. Eventualmente, o projeto social no qual trabalhava parou suas atividades e a ideia da pesquisa-ação tornou-se inviável. Ao mesmo tempo, atuar junto ao NAP me permitiu participar de várias atividades artísticas e acadêmicas, e meu interesse nas temáticas abordadas foi aumentando paulatinamente. A forma em que o grupo está estruturado permitiu que continuasse funcionando durante a pandemia, e a ideia da música ubíqua começou não só a fazer sentido como, também, a mostrar possíveis aproximações com a decolonialidade. Foi assim que surgiu o último capítulo deste trabalho.

Esta tese é sobre a produção de conhecimento acadêmico relacionada com música e decolonialidade no Brasil. O meu foco não é nenhum tipo específico de prática artística. Porém, mencionaremos vários exemplos desses tipos de práticas ao longo deste texto, o que pode ajudar

6 Quando uso o termo *(de)colonialidade* estou fazendo referência à colonialidade e à decolonialidade ao mesmo tempo.

7 O capítulo 5 discute as atividades do NAP e a música ubíqua em profundidade.

o leitor a se familiarizar com elas. O que me interessa são as tendências epistemológicas que envolvem tais construtos, o da música e o da decolonialidade, e mais especificamente a decolonialidade do saber.

Ao falar de epistemologia e música precisamos falar de musicologia. Se ela consiste em “pensar e estudar sobre música” (BERG e GLOAG, 2005, p. 11), então, o trabalho do musicólogo seria o de decodificar e decifrar o significado social refletido na música, significado que é codificado com princípios especificamente musicais (COOK, 2006, p. 16). Nessa visão, a musicologia seria um “discurso parasitário” (NATTIEZ, 2005, p. 5) que depende das práticas musicais para existir. Aplicando essa forma de pensar nesta tese, me deparo com a perspectiva de (à exceção do último capítulo) estar fazendo um discurso (parasitário?) que depende de outros discursos acadêmicos para existir⁸. De que eu, Carlos, estou assumindo o papel de decifrar o significado da decolonialidade que os autores estudados neste texto utilizaram.

O “parasitismo” seria uma característica inerente de quaisquer metapesquisa, pesquisa de caráter bibliográfico e das revisões sistemáticas de literatura. Porém, levemos em consideração alguns outros aspectos. Primeiro, esses tipos de análises permitem compreender como o conhecimento é produzido dentro de um campo específico, ao mesmo tempo que permitem uma vigilância epistêmica por parte dos pesquisadores. Além disso, tal vigilância epistêmica fornece uma “análise dos obstáculos que impedem o desenvolvimento do conhecimento científico e mascaram as rupturas do saber. Com isso, é uma vigilância que visa a destruir o absoluto do método, da razão e dos fatos” (BACHELARD apud MAINARDES, 2018, p. 305). Então, talvez seja mais apropriado pensar na figura da simbiose para esses tipos de pesquisas e a de simbiote para o pesquisador.

Com esta tese espero fazer um aporte para os futuros pesquisadores interessados na música e na decolonialidade, não no sentido de assumir um papel de policial epistêmico determinando o que é ou não é decolonial, e sim, no de mostrar como o conhecimento sobre música e decolonialidade está sendo construído desde os espaços acadêmicos. Oferecerei uma síntese de conceitos e autores chaves dentro do campo, e mostrarei as constituições epistemológicas da discussão. Também espero que os argumentos esboçados neste trabalho ajudem a desenvolver um senso de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2010a) por parte da comunidade acadêmica e, se for possível, do público em geral.

⁸ Peço para que isso não seja visto como uma crítica, e sim como um exercício de auto vigilância epistêmica.

Quando falo de conhecimento sobre música e decolonialidade talvez seja mais apropriado falar de conhecimentos, de músicas e de decolonialidades, enfatizando o plural, pois não existe um único caminho decolonial, múltiplas aproximações são possíveis. Como agentes que estão interessados na decolonialidade, devemos encontrar nossas próprias respostas, elas estarão determinadas pelo momento, o lugar, o contexto social, e serão diferentes das de outros agentes. A decolonialidade pode ser entendida de múltiplas formas, e esses entendimentos não precisam se fundamentar nos aportes do grupo Modernidade/Colonialidade.

Isso posto, a tese está estruturada conforme as indicações a seguir. Na primeira parte (capítulos 1, 2 e 3), utilizo como metodologia a revisão de literatura para dialogar com diferentes autores e estabelecer um posicionamento sobre o que **eu** entendo por decolonialidade, a forma como ela se manifesta na música e o que seria a (de)colonialidade musical. Meu ponto de vista não descarta outros.

No capítulo 1 discutirei os conceitos centrais da decolonialidade, passando por seu surgimento e antecedentes, mencionando autores como Frantz Fanon (1925-1961) e Edward Said (1935-2003). Na sequência, focarei no grupo Modernidade/Colonialidade e farei a distinção entre decolonialidade e pós-colonialismo, para posteriormente apresentar o que o filósofo Enrique Dussel chama de *Colonialidade-Modernidade*, a *colonialidade do poder* do sociólogo Anibal Quijano (1928-2018) e a *matriz de poder colonial* (colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero). Devido à natureza epistêmica desta tese, será aprofundada a discussão sobre a *colonialidade do saber*, para discutir a *hybris do ponto zero* do filósofo Santiago Castro-Gómez e o conceito de *epistemicídio*. Dentro das formas de superar a colonialidade, estão: a *trans-modernidade* (proposta por Enrique Dussel); o *giro decolonial* do autor Nelson Maldonado-Torres; o *feminismo decolonial* proposto por Maria Lugones; a *interculturalidade crítica* e as *pedagogias decoloniais* de Catherine Walsh; as *epistemologias do sul* proposta originalmente por Boaventura de Sousa Santos e a *desobediência epistêmica* de Walter Dignolo.

No capítulo 2 será feita uma exposição de conceitos que permitem identificar a colonialidade dentro das práticas musicais. Para isso, inicio com uma discussão sobre as estéticas decoloniais. Em seguida, adentro a área da música para discutir o que seria a (de)colonialidade musical e, posteriormente, exploro (a partir de um viés decolonial) algumas categorias: (1) a escrita musical, (2) o racismo, (3) a música popular e (4) a questão de gênero.

No capítulo 3 me aproximo da (de)colonialidade desde as áreas de conhecimento sobre a música (educação musical, (etno)musicologia⁹, composição e performance musical), com o intuito de mostrar como foi estruturada a produção de conhecimento nas diferentes áreas dentro dos espaços acadêmicos, assim como algumas das propostas para a “superação” da colonialidade relacionadas com a música.

Terminando a primeira parte desta tese, o leitor encontra as considerações intermediárias, onde apresento meus posicionamentos sobre música e (de)colonialidade. Reconheço a parcialidade dentro da ação de revisão de literatura e assumo a parcialidade como uma espécie de “curadoria”; os argumentos apresentados até aquele momento não devem ser vistos como uma série de “verdades” acadêmicas, e sim como um conhecimento localizado e baseado em pontos de vista enunciados a partir de espaços acadêmicos. Também reconheço que existe um posicionamento latino-americanista da minha parte, não no sentido nacionalista ou geográfico, mas como formas de ser e estar no mundo com suas respectivas capacidades para gerar subjetividades. Assumo a decolonialidade como a possibilidade de ter *formas outras de ser e pensar*, como um processo de mudança epistemológica e ontológica num nível societal que permita “mudar os termos da conversa”, algo que vai muito além dos conteúdos (MIGNOLO, 2010a). Finalizo com algumas características que (na minha opinião) devem estar presentes numa prática musical decolonial: (1) ir além do assunto dos repertórios; (2) não se limitar à reprodução de expressões musicais tradicionais (não importa que pertençam a culturas subalternizadas), pois o único caminho para a decolonização é a inovação (PRUDENCIO apud ESPADA, 2019, p. 199); (3) uma prática decolonial em música está relacionada com algum tipo de ativismo (não necessariamente político); (4) no referente às metodologias de pesquisa, considero que o caminho mais útil é uma aproximação em vários ângulos com um embasamento ético a partir de um viés decolonial e (5) os espaços acadêmicos oferecem uma série de vantagens para o desenvolvimento de uma prática decolonial na música, pois não estão atrelados às lógicas de lucro do mercado.

A segunda parte da tese apresenta os resultados das duas pesquisas realizadas. A primeira se encontra no capítulo 4 e consiste numa metapesquisa que busca estabelecer como a produção de conhecimento acadêmico sobre música brasileira tem interagido com a discussão sobre decolonialidade. Foram utilizados o Portal de Periódicos da Capes, o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a plataforma Lattes e o *Google Scholar*. Foram selecionados 123

⁹ Quando uso o termo *(etno)musicologia* estou fazendo referência tanto à musicologia como à etnomusicologia. Isto não significa que estou propondo a fusão das duas áreas, como proposto por Cook (2006).

textos (87 artigos, 23 dissertações e 13 teses) que tratavam sobre música e decolonialidade, publicados entre os anos 2013 e 2022. Encontrei algumas tendências dentro da bibliografia estudada: (1) uma presença consolidada por parte da educação musical; (2) o uso da educação intercultural como ferramenta decolonial, principalmente por parte da educação (como grande área); (3) uma aproximação para com as músicas afrodiaspóricas – com o hip-hop, mais especificamente – como ferramentas decoloniais; (4) o feminismo decolonial na música; (5) a presença das ciências humanas e da etnomusicologia e (6), ainda que em menor quantidade, existem trabalhos relacionados com a música contemporânea e/ou experimental.

Nos primeiros quatro capítulos da tese me posicionei numa base epistemológica tradicional no que se refere a metodologias (revisão de literatura e meta-pesquisa). Olhei para a discussão decolonial de fora dela, como se fosse um objeto separado da minha realidade. Poderia ser argumentado que me posiciono na *hybris do ponto zero* (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁰. Mantenho um discurso que está fundamentado nas normas acadêmicas tradicionais da objetividade e da imparcialidade, o que seria um exemplo de colonialidade do saber (GROSFOGUEL, 2016). Em outras palavras, estou fazendo uma pesquisa sobre decolonialidade, mas não uma pesquisa decolonial. Porém, a decolonialidade não é uma metáfora, ela precisa estar acompanhada de ações concretas (TUCK e YANG, 2012).

No meu caso específico, essas ações têm acontecido em espaços acadêmicos. É desde a academia que estou advogando pela decolonialidade, com suas vantagens e defeitos, este é meu lugar fala. Assim, no último capítulo pretendo discutir a produção acadêmica da qual participei dentro do NAP, e as possibilidades decoloniais da música ubíqua. Metodologicamente, o capítulo está constituído sobre uma metodologia bibliográfica e documental.

10 Nesse conceito, a ciência ocidental moderna pretende criar um ponto de vista sobre todos os pontos de vista, mas sem que seja possível ter um ponto de vista sobre isso (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 138). Ou seja, localizar-se no ponto zero equivale a ter o poder divino de ver sem ser visto, observar o mundo sem precisar justificar a legitimidade da observação e instituir uma visão do mundo reconhecida como universal (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

PRIMEIRA PARTE

MARCO TEÓRICO

Acá radica la colonialidad: en el estar convencidos de que “el bien, la verdad y la belleza” están en otro lugar y no en el propio. (PALERMO, 2009, p. 17)

CAPÍTULO I

A (DE)COLONIALIDADE

A descolonização não passa nunca despercebida, dado que afeta o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma os espectadores esmagados pela falta do essencial em atores privilegiados, amarrados de maneira quase grandiosa pelo correr da História. (FANON, 1965, p. 21)

Neste capítulo, discuto alguns conceitos centrais relacionados com a decolonialidade, principalmente os aportes do grupo Modernidade/Colonialidade. As artes, em geral, e a música, em particular, estão ausentes nesta parte da tese. Isto se deve a que o lugar original de enunciação dos argumentos decoloniais foram as ciências sociais e humanas. Cronologicamente, as artes chegaram depois à discussão decolonial.

1.1 A Colonialidade-Modernidade

Antes de entrar na discussão sobre colonialidade e modernidade é importante estabelecer a diferença entre colonialismo e colonialidade. O primeiro é definido como “uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside em outro povo ou nação, o que converte esta nação num império” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131)¹¹. Já o conceito de colonialidade se refere a:

um padrão nas relações de poder que emerge como resultado do capitalismo moderno, mas que ao invés de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, refere-se à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações inter-subjetivas se articulam entre si, através do mercado capitalista mundial e a ideia de raça. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução minha)¹²

Assim, a colonialidade nasce do colonialismo, mas sobrevive a ele depois do fim da dominação, convertendo-se numa força que determina as relações sociais na atualidade através da hegemonia dos conhecimentos e formas de ser de uma sociedade ou povo. A colonialidade se mantém viva em:

11 Texto original: “una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un império”.

12 Texto original: “un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza”.

textos escolares, os critérios do trabalho acadêmico, na cultura, no senso comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em muitos outros aspetos da nossa experiência na modernidade. De certa forma, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução minha)¹³

A colonialidade não é o resultado de qualquer tipo de relação colonial, ela emerge do contexto sociocultural específico da conquista da América, como afirmado por Quijano:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e a escala societal. Se origina e mundializa a partir da América. (QUIJANO, 2014, p. 342, tradução minha)¹⁴

Foi através da colonialidade que o capitalismo (um sistema de relações econômicas e sociais que existia desde antes de 1492) se associou com diversas formas de dominação e subordinação para justificar e manter o controle sobre as populações colonizadas. Entre essas formas de dominação podemos destacar a ideia de raça e o controle do trabalho e seus recursos fundamentados no mercado mundial e no capital (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131). Dussel (2005) apresenta dois conceitos da Modernidade. Num deles, o mais tradicional, a modernidade é vista como algo universal, mas que tem a Europa como centro e onde a razão (intrínseca dos europeus) proporciona um novo desenvolvimento do ser humano. Esse desenvolvimento levou a eventos históricos como a Reforma Protestante, o Iluminismo e a Revolução Francesa, que levam a uma *falácia do desenvolvimento* segundo a qual todos os povos do planeta deveriam seguir as mesmas etapas de desenvolvimento da história europeia. Já o outro conceito proposto pelo autor refere-se à modernidade num sentido mundial, onde essa é o centro da história (fenômeno que acontece desde 1492, pois o autor atribui o surgimento da modernidade ao momento em que o planeta se torna um lugar de uma única história pela colonização da América e contato com o extremo oriente).

A modernidade (independente do ponto de vista que optemos) torna-se um mito que justifica práticas irracionais de violência, tais como a conquista de América ou a escravidão, funcionando da seguinte maneira:

13 Texto original: “manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente”.

14 Texto original: “La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América”.

1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica).
2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral.
3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à europeia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”).
4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial).
5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera).
6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa”¹⁵ (por opor-se ao processo civilizador)¹⁶ que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente, mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas.
7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera. (DUSSEL, 2005, p. 30)

Dessa forma, o passado colonial das sociedades sul-americanas se transformou em uma colonialidade que mantém as estruturas de dominação colonial no mundo atual. Dussel (2005) aponta que para entender a modernidade podemos dividi-la em duas partes, o que, inicialmente, nos remonta ao império espanhol e ao português e rompe com a ideia de um desenvolvimento originado na Greco-Roma clássica. A primeira modernidade se inicia em 1492, quando se forma o primeiro sistema mundo¹⁵ e a Europa adquire um papel central, suas figuras centrais foram os impérios espanhóis e portugueses e estava baseada no que Dussel chamou de *ego conquiro*¹⁶ (antecedendo o *ego cogito* cartesiano). É justamente através da experiência do conquistador que é formada a primeira subjetividade que situa os europeus como centro da história. A segunda modernidade acontece no século XVIII, com a Revolução Industrial e o Iluminismo. Nela,

15 Segundo Restrepo e Rojas (2010, p. 72-73) o que entendemos como sistema mundo é um conceito proposto por Immanuel Wallerstein que se refere à interação das diferentes regiões e pessoas a nível planetário, considerando o mundo como a unidade de análise ao invés dos diferentes Estados-nação. Esse sistema tem três elementos comuns que afetam a vida cotidiana da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo. O sistema mundo teve seu início no século XVI, com a conquista de América por parte da Europa e o posterior controle do oceano Atlântico. O principal aporte do sistema mundo é mostrar como o processo histórico não é o resultado de uma história linear que se desenvolve de forma natural, e sim o resultado de um conjunto de múltiplas e complexas interações.

16 Para Dussel, o *ego cogito* de Descartes (fundamento filosófico da modernidade, olhada desde um paradigma eurocêntrico) é a manifestação do *ego conquiro* encarnado por Cortez e Pizarro (o modelo de colonizador europeu); o *ego conquero* se fundamenta na aniquilação da diferença, ele “atravessa e consolida a proto-história da subjetividade moderna, em que o sujeito, o eu, sustenta e afirma o mundo, impondo-o ao outro, desde sua racionalidade universal...” (SCORALICK, 2021, p. 90).

Inglaterra e França ocupam o lugar central que pertenceu à Espanha e Portugal, e foram geradas subjetividades que se correspondem com os modos de produção capitalistas e o surgimento da burguesia (CASTRO-GÓMEZ, 2005 p. 49). Todavia, a segunda modernidade não substitui a primeira, se sobrepõe a ela, permitindo a existência das duas até os dias de hoje. A segunda modernidade é a que conhecemos tradicionalmente, na primeira definição que nos oferece Dussel.

A modernidade possui um lado obscuro e constitutivo, a colonialidade. Sem ela, a modernidade não seria possível no discurso ou na prática, assim, a colonialidade se torna uma dimensão inescapável dos discursos modernos (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131). Assumir a segunda definição de modernidade proposta por Dussel traz como consequência a formação de um binômio onde Modernidade e Colonialidade são as duas caras da mesma moeda, uma não poderia ter existido sem a outra e são mutuamente constituintes. É através do sistema mundo de Wallerstein que as categorias de modernidade e colonialidade conseguem se unificar representando a ordem civilizatória do mundo ocidental, através da gestão do controle do ser (ontologia), do poder (política e economia) e do conhecimento (epistemologia), tudo isto seguindo os parâmetros do homem branco ocidental cristão (URDANETA e NARANJO, 2011, p. 45 apud GOMEZ VÉLEZ et al, 2017). A Europa só conseguiu se tornar o centro do *sistema mundo* quando conseguiu construir colônias que funcionassem como periferias (CASTRO-GÓMEZ, 2005 p. 47-48).

Essa visão da colonialidade/modernidade não está isenta de críticas. Restrepo e Rojas (2010, p. 205-206) afirmam que tal perspectiva opera num plano abstrato e geral, funcionando através de formações *hiper-reais*. Essa posição (desde a decolonialidade) assume a existência de **uma** modernidade que mantém **uma** única identidade (independente do lugar onde opere) e que inicia no final do século XV. Ao supor que a modernidade é **uma**, terminam se reproduzindo os mesmos imaginários e narrativas pelos quais operou a modernidade. A consequência disto é a reificação da modernidade assim como da colonialidade. Nos trabalhos do grupo Modernidade/Colonialidade se fala da modernidade em singular, e não de modernidades em plural, as análises não focam nas peculiaridades de lugares específicos, ou das articulações da modernidade entre os diferentes lugares. A ideia de que a modernidade se fundamenta no *ego conquiro* e a distinção entre primeira e segunda modernidades só fazem sentido em exposições filosóficas que (ainda que involuntariamente) terminam aprofundando as representações convencionais sobre a colonialidade (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 208). Ou seja, a modernidade é um processo tão arraigado, que tem colonizado as discussões teóricas

e políticas daqueles que a criticam (mesmo a partir da decolonialidade), e esses discursos terminam por reforçá-la (idem, p. 206).

Restrepo e Rojas (2010, p. 205-206) falam de *modernidade hiper-real* para se referir a essa visão da modernidade (a do movimento decolonial) onde o *hiper-real* refere-se a “um definicional abstrato normativo estruturante da imaginação teórica e política, um significante mestre comumente naturalizado desde o qual se organiza o pensável mas que se mantém por fora do pensado” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 205, tradução minha)¹⁷. Afirmar que a modernidade é *hiper-real* não pretende afirmar que ela não exista, ou que não tenha efeitos materiais no mundo. O que os autores pretendem é indicar um conceito de modernidade (dentro da decolonialidade) que é construído por estratégias definicionais, e que esses estabelecem uns critérios identitários que concebem a modernidade como **uma** (idem, 2010, p. 206). Como alternativa à *modernidade hiper-real*, Restrepo e Rojas (2010, p. 206) discutem uma abordagem não substancialista, na qual não se pergunta o que é ou não é a modernidade (ou modernidades), para gerar uma definição, mas onde se considere uma abordagem da historização e etnografias dos discursos enunciados, assim como de práticas articuladas em lugares e por pessoas concretas sobre o que se assume como modernidade.

Mais do que pensar a modernidade com base num discurso filosófico que definiria a modernidade em abstrato e desde uma perspectiva metafísica, Restrepo e Rojas (2010, p. 207-208) consideram um melhor caminho examinar etnográfica e historicamente como em determinados momentos se articulam projetos civilizatórios em nome da modernidade enquanto uma problematização com termos e conteúdos que não são sempre os mesmos, nem estão predefinidos. Esta abordagem eventualizante – orientada a eventos ou grupos de eventos específicos – se apresenta como um exame das modernidades nas suas especificidades, como acontecimentos para serem compreendidos dentro dos seus próprios contextos antes do que “a busca de uma ‘verdade verdadeira’ ou da autenticidade última do que estabeleceria a modernidade (como Uma)” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 207, tradução minha)¹⁸.

17 Texto original: “un definicional abstracto normativo estructurante de la imaginación teórica y política, un significante maestro generalmente naturalizado desde el cual se organiza lo pensable pero que se mantiene por fuera de lo pensado”.

18 Texto original: “Antes que la búsqueda de la verdad-verdadera o de la autenticidad última de lo que establecería la modernidad (como Uno)”.

1.2 Antecedentes da decolonialidade

... começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo ... (FANON, 2008, p. 94)

Após a discussão sobre o(s) conceito(s) de Modernidade/Colonialidade, seguirei com uma exposição dos antecedentes históricos e das teorias que levaram à formulação de decolonialidade. De acordo com Ballestrin (2013), o pensamento decolonial sempre esteve presente no pensamento político de autores como Simon Bolívar e José Martí, no marxismo latino-americano, na teoria da dependência, na filosofia da libertação etc. Com isso, é possível discutir a cadeia de pensamentos que levaram ao que na atualidade podemos chamar de decolonialidade.

Mignolo (2007, p. 28) situa duas obras no início da genealogia do pensamento decolonial, que seriam: *Nueva crónica y buen Gobierno*, escrita em 1616 por Waman Poma de Ayala¹⁹ e *Thoughts and sentiments on the evil of slavery*, publicada em Londres, em 1787, pelo escravo liberto Otabbah Cugoano. Também considero importante mencionar Fray Bartolomé de Las Casas e sua polêmica com o filósofo Juan Ginés de Sepúlveda, em 1550, onde De Las Casas defendia o fim da escravidão dos indígenas.

No século XIX, os diferentes países da América Latina foram ganhando sua independência política da Europa, e passaram por um período *pós-colonial* onde se reproduziram as mesmas lógicas colonialistas, só que com governos de descendentes europeus, gerando um colonialismo interno que favorecia os descendentes dos colonizadores europeus (BALLESTRIN, 2013, p. 91). Ainda assim, é possível encontrar ideias anticoloniais em pensadores europeus, porém, os teóricos decoloniais encontram seus fundamentos em pensadores subalternos e não nas grandes figuras acadêmicas do pensamento marxista ou do pós-estruturalismo (CASTRO-GÓMEZ, 2007).

Já durante o século XX, é possível mencionar *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1971[1947]), de Albert Memmi, *Discurso sobre o colonialismo* (1950), de Aime Césaire, e *Os condenados da terra* (1965), de Franz Fanon – os dois últimos de origem

¹⁹ Julgo importante ressaltar a data de escrita desse texto, pois ela indica ao ter início o processo de conquista no Peru também se iniciou o pensamento decolonial, fortalecendo a tese de Dussel de que colonialidade e modernidade são um binômio inseparável. Segundo Pratt (2010, p. 27-28), o texto de Waman Poma era uma carta de quase 1200 páginas que foi enviada ao Rei Felipe III durante o vice-reinado do Peru. Nela são descritas a história e as formas de vida dos povos andinos, e é proposta uma nova visão do mundo na qual os povos nativos americanos teriam um espaço dentro do cristianismo.

martinicana –, como escritos seminais que chegariam a influenciar profundamente o pensamento dos autores do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos. Em Memmi (1971), encontra-se com a ideia de que o colonialismo tira a humanidade tanto do colonizado como do colonizador. No caso do colonizado, este se encontra numa situação sub-humana por causa do sistema político, econômico e cultural; já no caso do colonizador, este precisa renunciar a sua humanidade para assumir seu papel.

Sobre Fanon, é possível afirmar que foi “um pensador de seu tempo (existencialista, marxista, humanista) educado numa tradição do pensamento criticista francês” (CARNEIRO e TEXEIRA, 2022, p. 19), o que lhe permitiu utilizar a própria razão e cultura europeia para criticar o paradigma do europeu como exemplo universal (idem, p. 23-24). Essas características da sua escrita são exemplificadas no seu livro *Os condenados da terra* (FANON, 1965), que “trata-se não apenas de uma reflexão crítica sobre o colonialismo, mas de um depoimento de sua experiência com a crise do colonialismo francês no Norte da África” (BRITO, 2021 p3).

Segundo Carneiro e Texeira (2022, p. 20), *Pele negra, máscaras brancas* (2008) é “possivelmente, a obra de Frantz Fanon mais intimista e sensível às mazelas do povo negro”. No livro se evidencia como *um negro* pode representar a *todos os negros* como imperativo categórico, assim como a inferiorização de um grupo social pela cor da sua pele (CARNEIRO e TEXEIRA, 2022, p. 25). Outras características atribuídas pelas sociedades coloniais aos homens negros (e que são um assunto recorrente nessa obra) são a de um erotismo exacerbado e de uma sexualidade aflorada que sustentaria uma suposta supremacia dos brancos.

Na década de 1970, surgiram duas linhas de pensamento: o pós-colonialismo²⁰ e os estudos subalternos (na vertente sul asiática). Edward Said (1935-2003) é considerado como o fundador das duas linhas, apesar de não ter se associado formalmente a elas (QUINTERO et al, 2019, p. 3). Said nasceu na Palestina, e depois migrou para os Estados Unidos, onde se tornou professor de inglês e literatura nas mais respeitadas universidades desse país. Foi um intelectual reconhecido pelos trabalhos de crítica literária. Talvez sua obra mais importante seja *Orientalismo* (SAID, 2008), publicada originalmente no ano de 1978. A condição dupla de

20 Sobre a diferença entre *post-colonialismo* e *pós-colonialismo*: Segundo Gandarilla (2020, p. 11), o *post* pode ser entendido como depois *de* ou *além de*, algo que pode transmitir uma falsa noção de etapas históricas onde se daria uma superação do colonialismo. Quando se faz uso do prefixo *pós*, a referência é ao discurso acadêmico, intelectual e ideológico da decolonização (do ativismo anti-colonial) no período posterior à independência política dos estados na África, na Ásia e na América (NAYAR, 2010, p. 1). O ponto comum nesse tipo de literaturas tão diversas cultural e geograficamente, é que elas são o resultado da experiência da colonização. Um fator determinante na constituição dessas literaturas é que colocaram num primeiro plano a tensão com o poder imperial (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 2002, p. 2). Para uma discussão aprofundada sobre tais literaturas veja Pratt (2010); Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002) e Nayar (2010).

oriental e intelectual ocidental colocou Said numa posição privilegiada para desenvolver as duas linhas de pensamento.

Os estudos pós-coloniais foram desenvolvidos nas principais universidades dos Estados Unidos e da Europa por acadêmicos de origem não ocidental²¹. Foram marcados pelo pós-modernismo e o pós-estruturalismo, tiveram como seu foco a análise do discurso e da textualidade (QUINTERO et al, 2019, p. 4). A crítica pós-colonial aparece no final da década de 1960 como um novo paradigma das ciências sociais (Baltar, 2020, p. 27). Dentre seus principais autores, nos deparamos com Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Edward Said – conhecidos como a “santíssima trindade” dos estudos pós-coloniais (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017). O pós-colonialismo consiste numa postura crítica sobre a política, a cultura e a moral da sociedade, onde se busca entender a história do colonialismo, revisar as práticas coloniais (justificadas através de epistemologias literárias e científicas), refletir sobre aquelas que ainda continuam sendo aplicadas e explicar o porquê desta situação. Assim, é possível afirmar que eles buscam gerar uma etnografia crítica (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017), uma espécie de discurso intelectual abarcando as ciências políticas, a literatura e a filosofia, que reage contra o legado colonial nos países que foram dominados pela Europa (FIGUEIREDO, 2010, p. 84). É importante esclarecer que o foco dos estudos pós-coloniais era a herança colonial do império britânico em lugares como a Índia e o oeste asiático (CASTRO-GÓMEZ, 2007).

O artigo *Pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2003), originalmente publicado em 1985, é considerado como um dos textos fundamentais do pós-colonialismo (FIGUEIREDO, 2010, p. 85). Nesse texto, a autora argumenta que os sujeitos são construídos através do discurso, já que um indivíduo não pode desenvolver uma identidade sem ser sujeito de um discurso sobre o qual não tem nenhum controle (NAYAR, 2010, p. 94). Spivak também responde à pergunta formulada no título do artigo com um não categórico: não pela incapacidade física do subalterno para se comunicar, mas porque a sua voz não tem um *locus* de enunciação. A voz do subalterno não está numa posição discursiva desde a qual seja possível falar e ser escutado, o subalterno será sistematicamente silenciado ou ignorado devido à assimetria entre ele e um ouvinte colocado como superior. Isso não significa que o subalterno não gere efeitos políticos ou culturais significativos, mas que sua voz jamais será considerada dentro da representatividade

21 Entendo o Ocidentalismo como o conjunto complexo de estratégias representacionais envolvidas na produção de concepções do mundo que: (1) separa os seus componentes em unidades delimitadas; (2) desagrega suas histórias relacionais; (3) transforma a diferença em hierarquia; (4) naturaliza essas representações; e, portanto, (5) intervém, ainda que involuntariamente, na reprodução das relações de poder assimétricas existentes (CORONIL, 1992).

que domina as sociedades com passados coloniais (ALEGRE GONZALEZ, 2015 p. 7-8). Spivak também faz uma crítica ao pós-estruturalismo, especificamente a Deleuze e Foucault. Para ela, esses autores terminam reproduzindo os discursos do imperialismo ao não deixar explícito a mecânica pela qual se constitui o sujeito colonial e permitir uma construção benevolente do *outro*, que não contribui para a reversão do processo de silenciamento deste. Assim, mais que permitir a possibilidade de o subalterno ter uma voz (como proposto por Deleuze e Foucault), seria necessário desconstruir as práticas epistêmicas que geram os subalternos sem voz em primeiro lugar (MENDONÇA, 2019, p. 75-76).

Olhando para as teorias pós-coloniais, Castro-Gómez (2005, p. 34) afirma que estas concentraram sua crítica no essencialismo epistêmico da modernidade num nível microestrutural, porém deixaram de lado a análise das macroestruturas capitalistas que fizeram possível esse essencialismo em primeiro lugar. Esse esquecimento também levou o pós-colonialismo a uma cegueira sobre suas próprias condições de produção.

Dentro das críticas às teorias pós-coloniais, talvez a mais forte seja a de uma pretensão universalizante que abriga categorias e vivências extremamente diferentes, esquecendo que cada análise se situa no tempo e no contexto de quem a estuda. Desta maneira, a memória latino-americana e suas especificidades culturais seriam igualadas às dos países asiáticos e africanos (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017, p. 47). Dentro dessa mesma linha de pensamento, não se poderia falar de pós-colonialidade na América Latina na mesma época dos estudos originados nas ex-colônias inglesas²². As sociedades da América Latina conseguiram sua independência no início do século XIX²³, e essa independência não levou ao fim das práticas coloniais, o que impossibilitaria a universalização dessas teorias (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017, p. 54).

Cito, ainda, duas outras críticas às teorias pós-coloniais. Primeiro, suas produções acadêmicas não conseguem sair da modernidade. Ainda com a ênfase que as teorias pós-coloniais fazem nos problemas do mundo globalizado e nas iniquidades do sistema econômico, estas não conseguem explicar a fundo a relação que existe entre colonialidade, modernidade e capitalismo (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017, p. 54). Segundo, quando intelectuais do sul global²⁴

22 As teorias pós-coloniais estariam situadas historicamente no pós-modernismo, algo que é confirmado pela influência dos autores pós-estruturalistas.

23 Em contraste com a Índia, que obteve sua independência em 1948.

24 Para Santos e Meneses (2010, p. 19), o sul global é um campo de desafios epistêmicos que procuram superar os impactos causados pelo capitalismo e sua relação colonial com o mundo. Essa visão do sul está parcialmente alinhada com o sul geográfico, aquelas regiões vítimas do colonialismo europeu, que (com exceções como a Austrália) não conseguiram níveis de desenvolvimento material similares aos do norte global, como seriam os Estados Unidos e a Europa.

falam desde as universidades do norte global – para fazer uma crítica pós-colonial –, estão se aproveitando de uma posição privilegiada que lhes foi concedida pela academia do norte global, o que apresenta questionamentos éticos (NAYAR, 2010, p. 30). Para Ahmad (1995, p. 8-16), o pós-colonialismo é simplesmente uma forma diplomática de dizer não branco, não europeu, ou talvez não europeu, mas dentro da Europa. Desse modo, a pós-colonialidade torna-se um assunto de classe social devido aos privilégios que recebem os migrantes intelectuais nas metrópoles dos países do norte global

Fazer uma distinção entre as teorias pós-coloniais e os estudos subalternos é uma tarefa complexa²⁵. Os dois termos podem se confundir facilmente dentro do contexto indiano pela cercania dos autores e o uso de conceitos similares (MENDOÇA, 2019, p. 75). Prefiro considerar a separação entre estas como um espectro contínuo onde não existe uma quebra ou fronteira definitiva. Talvez uma forma simples de entender o desenvolvimento dessas linhas de pensamento seja o afirmado por Baltar (2020, p. 28): os estudos subalternos surgiram dentro das teorias pós-coloniais. Eles tiveram Ranajit Guha (como líder do grupo) junto com Partha Chatterjee e Dipesh Chakravarty (não podemos esquecer de Said nesta lista) como alguns dos seus mais importantes expoentes. O movimento teve uma forte influência do marxismo (especialmente de Gramsci, ainda que de uma forma crítica), e durante a década de 1980 foram fundamentais na crítica do eurocentrismo e do colonialismo (QUINTERO et al, 2019, p. 4), assim como do pós-colonialismo (FIGUEIREDO, 2010, p. 84). O objetivo do grupo era “analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (GROSFOGUEL, 2008, p. 116). Mellino (2008, p. 87-88) afirma que a tarefa fundamental para Guha e os demais autores dos estudos subalternos era de caráter epistêmico, e consistia em fazer visíveis as múltiplas vozes da história, em prejuízo da concepção hegemônica de caráter etnocêntrica (europeia) que considerava a teoria social moderna como uma única grande narrativa.

O termo *subalterno* foi enunciado originalmente por Antonio Gramsci e é entendido como uma expressão que se refere à “perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica” (FIGUEREIDO, 2010, p. 84). Dentro dos estudos subalternos do sul da Ásia, o termo subalterno possibilitou um novo enfoque da história dos colonizados indianos, que até o momento só tinham sido vistos através do ponto de vista dos

25 A distinção entre o pós-colonialismo e a decolonialidade também é complexa. Neste sentido, também prefiro considerar a separação entre essas formas de pensar como um espectro contínuo no qual não existe uma quebra ou fronteira absoluta.

colonizadores. Esse grupo de pessoas subalternas consistia naqueles que não possuíam voz e representatividade pela sua posição dentro da sociedade, seja por motivos de classe, casta, gênero, idade ou trabalho.

Voltando a discussão para a Eduard Said e sua obra *Orientalismo* (SAID, 2008), vê-se que nesse livro se desenvolve a ideia de que a dominação europeia sobre as colônias asiáticas e no Oriente Médio, durante os séculos XIX e XX, levou à institucionalização de uma imagem ou representação sobre o *oriente* e o *oriental* na qual o “Oriente como ‘invenção’ do Ocidente denunciou a funcionalidade da produção do conhecimento no exercício de dominação sobre o ‘outro’” (BALLESTRIN, 2013, p. 92). Com esse argumento, Said consegue mostrar “a centralidade dos elementos superestruturais — conhecimento e subjetividade — para a consolidação do domínio imperial da Europa” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 21), algo que uma teoria como o Marxismo não tinha conseguido. O poder dos colonizadores não se garante só com a violência ou submetendo o *outro* à força. Torna-se fundamental ter um elemento ideológico ou representacional que permita construir um discurso sobre o *outro* para ter colônias funcionais. Sem a incorporação desse discurso ao *habitus*²⁶ dos dominadores e dos dominados, o poder econômico e político sobre as colônias teria sido inviável (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 20-21).

O orientalismo é um estilo de pensamento que faz uma distinção ontológica e epistemológica entre *oriente* e *ocidente*, assim, uma grande quantidade de escritores assume essa diferença como algo natural no momento de elaborar suas produções (filosóficas, artísticas, científicas etc.), que terminam gerando as representações do mundo que são comumente aceitas (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 22). Porém, essa distinção termina gerando uma dualidade de opostos entre um ocidente genérico (sem diversidade nem diferenças no seu interior) contrário a um oriente também genérico (onde não existe diferença significativa entre a cultura chinesa e a japonesa) (NATAR, 2010, p. 15-16). Esta homogeneização das culturas orientais aconteceu para que essas culturas fossem facilmente compreensíveis pelos ditos “ocidentais”.

Essas representações sobre o oriente, assim como as subjetividades geradas, foram elementos básicos para o estabelecimento do domínio colonial ocidental. Sem esses construtos de um *oriente* e um *ocidente*, (não geograficamente, mas como formas de ser e estar no mundo, junto com a capacidade de gerar subjetividades) qualquer explicação do colonialismo estaria incompleta (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 22). Para Said, o orientalismo “não é só um assunto

26 Para se aprofundar sobre o conceito de *Habitus*, consultar Maton (2008).

de *consciência* (falsa ou verdadeira), mas a vivência de uma materialidade objetiva” (idem, p. 22). O autor apresenta a forma em que os discursos das ciências humanas, que construíram uma imagem de progresso histórico, se sustentam numa geopolítica do saber e do poder que não aceita como legítima a existência de diversas vozes e formas de produzir conhecimento. Estas ciências humanas eurocêntricas foram as responsáveis por “invisibilizar a simultaneidade epistêmica do mundo” (idem, p. 27).

Uma crítica ao Orientalismo de Said foi elaborada por Ahmad (1992, p. 159-219). Apesar da admiração que expressa por Said (devido ao ativismo político pela causa Palestina), Ahmad considera que o Orientalismo tem como foco a análise de literaturas ocidentais sobre sociedades não ocidentais, porém sem levar em consideração como esses textos foram vistos pelos intelectuais dos países colonizados. Desde a antiguidade na Grécia, ocidente representou o oriente sem permitir que este se representasse a si mesmo. Para Ahmad, o problema com o livro de Said é que, com exceção da voz do autor, as únicas vozes que podem se encontrar no texto são as do cânon ocidental que se encarregaram de silenciar as vozes do oriente. Assim, Said termina participando do mesmo silenciamento quando evita um encontro entre os *orientalistas* e as múltiplas vozes suprimidas no Oriente (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 30).

Ao se perguntar pelo propósito do livro de Said, Ahmad (1992) acha que este é representante de uma ideologia²⁷ que oculta interesses de classe numa sociedade marcada pelo capitalismo neoliberal. Os migrantes intelectuais de países que sofreram processos de colonização (que normalmente pertencem às classes mais altas destas sociedades) se inserem dentro das universidades do norte global, apresentando-se a si mesmos como pós-coloniais. Usando esse adjetivo, junto com um sofisticado uso das teorias de vanguarda das ciências humanas, conseguem circular pelo mundo acadêmico do norte global, deixando atrás as limitações materiais da vida no sul global. As produções acadêmicas desses sujeitos – dos quais Said faz parte – não assumem a procedência no que se refere à sua classe social, mas, ao mesmo tempo, discursam sobre os processos coloniais praticados pelos países onde moram. Nessa ordem de ideias, os pós-colonialistas seriam indivíduos que denunciam a opressão colonial ao passo que se beneficiam a si mesmos ao se posicionar no mercado laboral acadêmico dos países do primeiro mundo (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 31).

Na década dos anos noventa do século passado, um grupo de intelectuais latino-americanos que moravam nos Estados Unidos (inspirado pelo trabalho dos estudos subalternos

27 Segundo Ahmad (1992; 1995), essa crítica também é válida para autores pós-colonialistas como Bhabha e Spivak, assim como para o post-estruturalismo de Foucault.

na Ásia), criou sua própria versão, dedicada ao estudo das subalternidades específicas da América Latina. Assim foi formado o chamado de Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, que foi responsável por inserir a América Latina na discussão pós-colonial. O manifesto da fundação do grupo foi publicado em 1993, na revista *Boundary 2*, editada pela *Duke University Press*, e só em 1998 foi traduzido ao espanhol, momento em que o grupo estava chegando ao seu fim (BALLESTRIN, 2013, p. 94). Segundo Ballestrin (2013, p. 97), o grupo estava formado originalmente por Ileana Rodríguez, John Berverley, Robert Carr, José Rabasa e Javier Sanjinés. Entre suas influências (além dos estudos pós-coloniais no sul da Ásia) encontram-se os estudos culturais, literários, pós-modernos e críticos latino-americanos, os pós-estruturais, os pós-marxistas e os estudos feministas.

Dentro do grupo sul-americano foi gerada uma série de tensões (que terminariam levando o grupo ao seu fim) entre aqueles que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna – que ainda criticando o eurocentrismo continua sendo eurocêntrica – e aqueles intelectuais que se aproximaram desde um olhar decolonial, criticando o eurocentrismo a partir dos saberes subalternizados (GROSFOGUEL, 2008, p. 116). Os debates acadêmicos gerados por essas tensões mostraram a necessidade de decolonizar não só os estudos pós-coloniais como os estudos subalternos para conseguir transcender epistemologicamente os cânones ocidentais (GROSFOGUEL, 2008, p. 116).

Grosfoguel (2008, p. 115-117) apresenta dois dos múltiplos motivos que levaram à desintegração do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos. O primeiro está relacionado com o fato de a maioria dos membros do grupo serem acadêmicos latino-americanistas que moravam nos Estados Unidos, e que tentavam produzir um conhecimento alternativo e radical. Entretanto, terminam reproduzindo um esquema epistêmico similar ao dos *Estudos Regionais*²⁸ nos Estados Unidos. Na maior parte dos casos, os estudos feitos olham “sobre a perspectiva subalterna, em vez de os produzir com essa perspectiva e a partir dela” (GROSFOGUEL, 2008, p. 116). Como consequência disso, foram subestimadas as perspectivas étnico-raciais latino-americanas ao dar preferência a um grupo de pensadores ocidentais. O segundo motivo mencionado por Grosfoguel é justamente a preferência epistemológica aos autores conhecidos como “os quatro cavaleiros do Apocalipse” (Mallon, 1994; Rodriguez, 2001 apud GROSFOGUEL, 2008, p. 116) que seriam Foucault, Derrida, Gramsci e Guha. Deles, três

28 Nos estudos regionais com epistemologias de origem imperial, o conhecimento está sediado no norte, enquanto os sujeitos a serem estudados se encontram no sul (GROSFOGUEL, 2008, p. 116).

autores são pensadores eurocêntricos²⁹ e só Guha tem uma produção intelectual a partir do sul. Quando os membros do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos escolheram um grupo de pensadores ocidentais como sua base epistemológica, terminam traindo a ideia de produzir estudos subalternos (GROSFOGUEL, 2008, p. 116).

Com a dissolução do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, os pensadores que optaram por uma visão decolonial terminaram formando o Grupo Modernidade/Colonialidade que, segundo Escobar (2003), seria um grupo interdisciplinar e transdisciplinar. Segundo Gómez Vélez et al (2017, p. 55), uma característica que diferencia as teorias decoloniais das teorias pós-coloniais seria que as primeiras surgem como respostas aos processos de colonialidade que foram consolidados durante o período colonial, mas que continuaram depois do fim deste. As teorias decoloniais não estariam focadas num período específico (nesse caso, a Modernidade/Colonialidade), mas sim questionam a colonialidade do poder, independente do marco de referência temporal. Isto permitiria que as teorias decoloniais superassem as pós-coloniais sob alguns aspectos: ao não ficarem acorrentadas a uma discussão exclusiva sobre Modernidade/Colonialidade, ao poderem orientar suas propostas para apresentar alternativas que nos permitissem observar os efeitos negativos do poder hegemônico, ao desenvolverem condições epistêmicas de emancipação através do pensamento crítico.

Entre os principais autores do Grupo Modernidade/Colonialidade podemos citar os filósofos Enrique Dussel (Argentina) e Nelson Maldonado Torres (Porto Rico), o teórico cultural argentino Walter Mignolo, os sociólogos Anibal Quijano (Peru) e Ramón Grosfoguel (Porto Rico), a linguista Catherine Walsh (originária dos Estados Unidos, mas radicada no Equador) e o antropólogo colombiano Arturo Escobar (BRITO, 2021, p. 10)³⁰. Dentro dessa lista é notória a falta de algum(a) pensador(a) brasileiro(a), porém a discussão com e sobre o Brasil não foi central nos primeiros anos do grupo.

Dentro de um grupo tão variado se apresenta uma grande variedade de visões e concepções epistemológicas, mas Ballestrin apresenta algumas das contribuições consistentes dentro do grupo:

(a) a narrativa original que resgata e insere a América Latina como o continente fundacional do colonialismo, e, portanto, da modernidade; (b) a importância da América Latina como primeiro laboratório de teste para o racismo a serviço do colonialismo; (c) o reconhecimento da diferença colonial, uma diferença mais difícil

29 Grosfoguel (2008, p. 116) destaca que Derrida e Foucault formam parte do cânone pós-estruturalista/pós-moderno ocidental.

30 Considero que essa lista pode ser um guia útil, porém está limitada aos autores que participaram do grupo Modernidade-Colonialidade.

de identificação empírica na atualidade, mas que fundamenta algumas origens de outras diferenças; (d) a verificação da estrutura opressora do tripé colonialidade do poder, saber e ser como forma de denunciar e atualizar a continuidade da colonização e do imperialismo, mesmo findados os marcos históricos de ambos os processos; (e) a perspectiva decolonial, que fornece novos horizontes utópicos e radicais para o pensamento da libertação humana, em diálogo com a produção de conhecimento. (BALLESTRIN, 2013, p. 110)

A cronologia do grupo se inicia em 1998, com um evento apoiado pela CLACSO - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais na *Universidad Central de Venezuela*, onde se reuniram pela primeira vez Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil (BALLESTRIN, 2013, p. 97). Em Bogotá, no ano de 1999, Santiago Castro-Gomez organizou o *Simposio la Reestructuración de las Ciencias Sociales en los Países Andinos*, no qual participariam Aníbal Quijano, Edgardo Lander e Walter Dignolo. Foi a partir desse evento que se iniciou a cooperação acadêmica entre a *Duke University*, a *University of North Carolina*, a *Universidad Andina Simón Bolívar* e a *Universidad Javeriana* na Colômbia (MESIAS e SILVERA, 2019). Na primeira década do século XXI aconteceram várias reuniões ou eventos do grupo³¹: no ano 2001, na *Duke University*, organizado por Dignolo, chamado de *Knowledge and the Known*; no ano 2002, em Quito, organizado por Catherine Walsh; a terceira reunião foi organizada por Ramón Grosfoguel, na *Berkeley University*, Califórnia, no ano de 2003. No ano 2004, aconteceram dois eventos: o primeiro na Universidade da Califórnia, organizado também por Ramón Grosfoguel, e o segundo evento que aconteceu na Universidade da Carolina do Norte e na *Duke University*, sendo organizado por Walter Dignolo. Esses eventos acadêmicos levaram à incorporação de outros autores ao grupo Modernidade/Colonialidade, entre os quais podemos destacar: Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, Boaventura de Sousa Santos, Ramón Grosfoguel e Immanuel Wallerstein (BALLESTRIN, 2013, p. 98).

As produções do grupo têm gerado múltiplas críticas, segundo Ocaña et al (2018, p. 53), as principais vozes destas críticas seriam Silvia Rivera Cusicanqui, com sua reflexão sobre as práticas e discursos descolonizadores; Elena Yehia, com sua discussão sobre a teoria ator-rede e a colonialidade/modernidade e Ochy Curiel, com sua crítica pós-colonial desde as práticas políticas do feminismo antirracista. Restrepo e Rojas (2010) têm feito uma síntese destas críticas de forma bastante clara e concisa. Aqui me limitarei aos argumentos de Cusicanqui e

31 A presença das universidades norte-americanas nos encontros do grupo Modernidade/Colonialidade, mostra que o grupo pode sofrer a mesma crítica que foi feita para os estudos subalternos: serem intelectuais que lucram academicamente trabalhando nas universidades dos países do norte global criticando o colonialismo.

Yehia, já que os argumentos do feminismo serão discutidos em uma seção específica posteriormente.

A primeira destas críticas consiste em que os aportes de grupo, mais do que problematizar o colonialismo, terminam sendo uma forma sutil de reprodução deste, pela sua genealogia, suas formas de operação e seus proponentes mais visíveis (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 198).

É perceptível como a crítica ao mundo acadêmico é comum dentro das propostas epistemológicas que interessam a esta tese. Os interlocutores da decolonialidade estão constituídos fundamentalmente por uma audiência acadêmica ocidental, já que a terminologia, os referentes e as modalidades de argumentação supõem um capital escolar que opera em e desde o mundo acadêmico (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 203). Na maior parte dos casos, esses discursos acadêmicos são feitos numa linguagem de e para especialistas, à qual pouquíssimos têm acesso. A erudição e os termos que esta utiliza precisam de um leitor com uma base intelectual que é própria das elites e da formação privilegiada a qual elas podem ter acesso (idem, p. 201). Para Cusicanqui, um projeto decolonizador não pode estar limitado ao mundo acadêmico, e deve ter uma preponderância na práxis social; é o predomínio do lado acadêmico o que leva a um distanciamento com as forças sociais. Dessa forma, pensar sobre a geopolítica do conhecimento pode terminar reproduzindo aquilo mesmo que estava tentando criticar (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 200-201).

Uma segunda crítica às ideias decoloniais consiste numa falta de análises etnográficas e históricas mais específicas que sustentem suas propostas, já que grande parte das suas elaborações operam num plano bastante geral. Uma desestimação ou desconhecimento das ferramentas aportadas por disciplinas como a história e a antropologia faz com que uma quantidade significativa dos argumentos do grupo não possa ser contrastada no campo ou no arquivo (histórico). A hermenêutica e as discussões filosóficas têm imperado, o que permitiu formulações teóricas sem sustento empírico e levou a posicionar argumentos que utilizam anacronismos sobre processos históricos – isto é chamado de *presentismo histórico* e considerado como um erro metodológico. Também levou a que os argumentos do grupo não estejam sustentados com trabalhos sistemáticos no campo, o que permitiria compreender em concreto a multiplicidade da diferença colonial (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 214-215).

Complementando os argumentos anteriormente enunciados, Ocaña et al (2018) afirmam que existe um estancamento e tautologia nas teorias decoloniais, uma espécie de letargia epistêmica, caracterizada pela falta de novos pensamentos. Existe isolamento e egolatria entre

alguns dos autores decoloniais, o que dificulta a consistência epistêmica (OCAÑA et al, 2018, p. 24-25) e leva alguns autores a assumir a posição de querer ser “donos” dos conceitos desenvolvidos ao invés de apoiar-se no trabalho do grupo (idem, 2018, p. 24-25).

O paradoxo das teorias decoloniais consiste em que o tempo todo está se falando em nome dos subalternizados coloniais, mas quem está falando?, como se está falando?, para quem está falando? (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 201-202). As respostas a essas perguntas são complexas e não é o objetivo desta tese respondê-las. Entretanto, compartilho dos argumentos de Restrepo e Rojas (2010) de que (1) o importante é não perder de vista o alcance e os limites de argumentação desde a posição decolonial, especialmente quando o nosso paradigma decolonial se fundamenta na aceitação de outras formas de ser, pensar e estar no mundo (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 202) e de que (2) a decolonialidade é uma valiosa contribuição para pensar os problemas gerados pelas formas as quais o poder tem se expressado historicamente. Mas muitas dessas formas terminariam sendo inadvertidas se a decolonialidade se tornasse uma nova narrativa totalizante e reducionista em nome da diferença colonial (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 223).

Para terminar este resumo dos antecedentes do movimento decolonial, julgo oportuno fazer a distinção entre *decolonialidade* e *descolonialidade*³². Primeiro, chamo a atenção que o termo usado em inglês – e sobre o qual existe um consenso – é o de *Decoloniality* (RESTREPO e ROJAS, 2010). Sobre qual deveria ser o termo usado em espanhol ou em português, não existe uma posição unânime dentro da comunidade. Mignolo usa “descolonização” para fazer referência a um contexto histórico que remete à libertação nacional durante a guerra fria (MIGNOLO, 2008b, 2010a), estabelecendo uma clara diferença com “decolonialidade”. Os termos são bastante similares linguisticamente, e pensadores como Kettuly (2020) e Restrepo e Rojas (2010) os utilizam como sinônimos, situação similar acontece em vários dos artigos dos livros *Pedagogias decoloniales* tomos I e II, como comentado pela própria Catherine Walsh (a editora dos dois volumes). Para ela, suprimir o “s” significa marcar uma distinção do prefixo “des” que em espanhol pode significar desfazer ou, nesse contexto, reverter o colonialismo, como se este pudesse deixar de existir. Para a autora, o decolonial seria o termo mais apropriado, pois se apresenta como um caminho de luta contínua onde é possível identificar e viabilizar construções alternativas do mundo (WALSH, 2013a, p. 25).

32 Uma discussão mais profunda sobre o assunto pode ser encontrada no apêndice do livro de Mignolo e Gómez (2015, p. 353-364).

1.3 A colonialidade do poder

É possível definir a colonialidade do poder de uma forma sucinta, segundo Escobar: “um modelo hegemônico global de poder, instaurado desde a conquista, que articula raça, trabalho, espaço e pessoas, de acordo com as necessidades do capital para o benefício dos brancos europeus” (ESCOBAR, 2003 p. 62, tradução minha)³³. Acho essa definição bastante acertada para iniciar o estudo do conceito, entretanto, ele abarca múltiplas facetas e nuances, como veremos a seguir.

Quintero et al (2019, p. 5-6) afirmam que a colonialidade do poder se configurou com a conquista da América num processo histórico no qual teve início a interconexão mundial e o modo de produção capitalista, gerando um sistema de dominação³⁴ e exploração³⁵ social inédito, assim como um novo modelo de conflito³⁶. Este sistema se configura a partir de dois eixos: (1) um sistema de dominação cultural que controla a produção das subjetividades através da classificação hierárquica da população mundial por meio do eurocentrismo e da racionalidade moderna e (2) um sistema de exploração social global que articula diferentes formas de controle do trabalho sob a hegemonia do capital. Segundo os autores a colonialidade do poder é:

... a chave analítica que permite visualizar o espaço de confluência entre a modernidade e o capitalismo, bem como o campo formado por essa associação estrutural. É justamente nesse campo de confluência e conjunção que se veem afetadas, de modo heterogêneo porém contínuo, todas as áreas da existência social, tais como a sexualidade, a autoridade coletiva e a “natureza”, além, é claro, do trabalho e da subjetividade. (QUINTERO et al, 2019, p. 6.)

Outra definição de colonialidade do poder pode ser encontrada em *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America* (QUIJANO, 2000), um dos textos seminais da decolonialidade. Nele, Quijano (2000) inicia afirmando que:

33 Texto original: “un modelo hegemónico global de poder, instaurado desde la Conquista, que articula raza y labor, espacio y gentes, de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio de los blancos europeos”.

34 Sobre a relação entre dominação e exploração, Quijano (2014, p. 323-342) afirma que nem toda dominação implica exploração, mas a primeira é uma condição necessária para a segunda. A dominação é fundamental para o estabelecimento de uma estrutura de poder, e a produção de um imaginário mitológico (que naturaliza as instituições e categorias estruturadoras das relações de poder impostas pelos dominadores) é necessária para o estabelecimento de uma relação de dominação. A naturalização dessas mitologias tem se mostrado como um instrumento excepcionalmente poderoso e eficaz.

35 Segundo Quijano (2014, p. 324), na exploração o corpo é usado e consumido no trabalho (normalmente em condições de pobreza, fome e doenças), e é o corpo quem é castigado com a repressão, as torturas e os massacres nas lutas contra os exploradores.

36 Na atualidade, esse conflito acontece numa luta contra a exploração/dominação que passa pela destruição da colonialidade do poder, não só para terminar com o racismo, mas pela condição de eixo articulador do padrão universalista do capitalismo eurocêntrico, que funciona na atualidade por meio de todas as formas históricas de exploração, dominação e discriminação, tanto materiais quanto subjetivas (QUIJANO, 2014, p. 324).

A globalização em curso é, em primeiro termo, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocêntrico como novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial sobre a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica de dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial incluindo sua racionalidade específica: o eurocentrismo. (QUIJANO, 2000, p. 215, tradução minha)³⁷

A globalização é apresentada como o último estágio³⁸ de desenvolvimento do controle colonial, controle que se dá através da colonialidade do poder. Gandarilla et al (2021) fazem uma análise do conteúdo, do contexto e do impacto do artigo de Quijano (2000), afirmando que a colonialidade do poder é construída através de diferentes componentes inter-relacionados, sendo o primeiro a totalidade³⁹ social, o segundo a racionalidade eurocêntrica (de epistemologias dualistas) e o terceiro a captura e modulação das subjetividades, assim como da produção cultural.

O estudo da colonialidade do poder é fundamental ao permitir o desenvolvimento de uma análise do poder nas sociedades modernas (sem se basear nos trabalhos de Foucault) de três formas diferentes: (1) faz referência a uma estrutura de controle da subjetividade consolidada desde o século XVI e não desde o XVII; (2) coloca no centro da análise a dimensão racial da biopolítica e (3) projeta esse conflito racial a uma dimensão epistêmica, mostrando que a reprodução do capital nas sociedades modernas depende da ocidentalização do imaginário coletivo (CASTRO-GÓMEZ, 2005 p. 57-58). Castro-Gómez (2005 p. 59-61) apresenta três características da colonialidade do poder: (1) a dominação não se dá por meios exclusivamente coercitivos; (2) a europeização cultural tornou-se uma aspiração, porque funcionava como um meio de acesso ao poder; (3) o conhecimento e sua produção tinham uma pretensão de objetividade, cientificidade e universalidade.

Sobre o desenvolvimento do conceito de colonialidade do poder, Restrepo e Rojas (2010) afirmam que Quijano o formulou num artigo publicado originalmente em ([1991]:1992), com o título de *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, porém, esse trabalho não é muito citado e não faz parte do cânon utilizado pelos principais autores do grupo

37 Texto original: “The globalization of the world is, in the first place, the culmination of a process that began with the constitution of America and world capitalism as a Euro-centered colonial/modern world power. One of the foundations of that pattern of power was the social classification of the world population upon the base of the idea of race, a mental construct that expresses colonial experience and that pervades the most important dimensions of world power, including its specific rationality: Eurocentrism”.

38 É importante considerar que o texto foi publicado no ano 2000, quando o debate sobre globalização estava no centro das discussões e num contexto social totalmente diferente do que temos hoje: os atentados do 11 de setembro não tinham acontecido, se falava do fim da história etc.

39 O conceito de totalidade será aprofundado posteriormente neste trabalho.

Modernidade/Colonialidade. É interessante anotar que nesse texto não aparece a expressão “colonialidade do poder”, entretanto é clara uma formulação inicial do conceito que depois seria desenvolvido em trabalhos posteriores. Também vale a pena destacar que, no artigo, a ideia de *colonialidade cultural* assume um papel central no que Quijano chamou de estrutura colonial de poder (que mais tarde seria conhecida como colonialidade). Na *colonialidade cultural*, a dominação é vista como um poder produtor sedutor do imaginário e da subjetividade do dominado (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 95).

Para o ano 1998, no artigo intitulado *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, a colonialidade do poder ocupa um papel central, assim como a ideia de raça⁴⁰, deslocando a argumentação do cultural para o racial e afirmando que é a raça o que estabelece o padrão de dominação entre colonizadores e colonizados (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 98). As populações de indígenas e os escravos africanos sofreram a destruição de suas subjetividades e foram forçados a assumir uma imagem negativa ou inferior deles mesmos através das categorias de *indios* e *negros*, respectivamente, o que gerou um padrão de poder que (devido ao seu sucesso) foi estendido ao mundo todo com a expansão do capitalismo colonial eurocêntrico. Isto tornou a colonialidade o modo mais comum de dominação na atualidade e um componente central do poder num nível global (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 95-99).

Nas sociedades colonizadas, a população foi privada dos seus saberes intelectuais, foram reduzidos à condição de pessoas rurais e iletradas, no melhor dos casos, quando a colonização não conseguiu a destruição total das suas epistemologias. Quando as heranças intelectuais e estéticas não chegavam a ser destruídas, foi imposta a hegemonia da perspectiva eurocêntrica nas relações intersubjetivas com os dominados (QUIJANO, 2014, p. 322-323). A América Latina é o caso mais extremo da colonização cultural europeia. O continente africano, as nações asiáticas e o oriente médio foram colocadas numa situação de subalternidade com respeito à cultura europeia, mas não sofreram uma destruição tão profunda quanto a América do Sul (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 95).

O texto *Colonialidad del poder y clasificación social* (QUIJANO, 2014)⁴¹ é parte central da literatura decolonial. Nele é estabelecida a relação entre o padrão de poder global e a racialização dos povos desde a conquista da América até os dias de hoje (Restrepo e Rojas, 2010, p. 100). Quando Quijano faz referência ao termo *poder* está se referindo (numa escala de

40 Segundo Restrepo e Rojas (2010, p. 98-99), a ideia de raça em Quijano refere-se a uma naturalização de tipo biológico das diferenças e desigualdades entre os povos, abarcando todos os espaços da existência social e justificando a dominação colonial.

41 Publicado originalmente no ano 2000.

mudanças sociais) a um espaço de relações de exploração/dominação/conflito, articuladas para disputar o controle de âmbitos da existência social – tais como o trabalho e seus produtos, a dependência do trabalho com a natureza (os recursos para a produção, o sexo e a reprodução, a subjetividade com seus produtos), o conhecimento, a autoridade com seus instrumentos de coerção – para garantir a regulação e manutenção desse tipo de relações sociais (QUIJANO, 2014, p. 289). A partir desse conceito do *poder*, Quijano tenta transcender as visões características do liberalismo e do marxismo, as quais considera como inapropriadas para se aproximar dos diferentes âmbitos em que o *poder* opera, devido a uma visão mecânica da sociedade e a um a-historicismo. Para o liberalismo as relações acontecem num plano horizontal no qual o poder está ausente, já para o materialismo histórico as relações hierárquicas acontecem num plano vertical, no qual um âmbito determina todos os outros (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 105). Tanto o liberalismo como o marxismo funcionam com a noção de totalidade orgânica, sistêmica ou mecânica que supõe a articulação de múltiplas estruturas dentro de uma única estrutura, assim como uma subordinação dos elementos dentro da estrutura para com a lógica da totalidade, ou seja, o todo e suas partes compartilham uma mesma lógica e têm comportamentos coerentes com ela (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 105).

Segundo Quijano (2014), para entender o funcionamento do *poder* precisamos do conceito de heterogeneidade histórico-estrutural, que de acordo com Restrepo e Rojas (2010, p. 106) se refere à articulação estrutural de elementos historicamente heterogêneos que têm relações de descontinuidade, incoerência e desassossego entre si. Isto permite compreender as relações entre os elementos do sistema que não se encaixam dentro das lógicas mecânicas ou funcionais, transformando a forma em que são entendidas as relações entre o todo e suas partes através do poder. Para entender uma construção social específica, é preciso analisar as relações de dominação, exploração e conflito para determinar qual seria o componente primordial que influencia os outros. Os sistemas se comportam de uma forma altamente complexa, aparentemente caótica, mas a estruturação do poder dentro das sociedades, permite alcançar algum tipo de estruturação, tornando-a funcional.

O conceito de *totalidade* é proposto por Quijano para chamar a atenção sobre a multiplicidade de âmbitos e relações dentro dos espaços de poder, e como conhecer isto é um requisito para chegar a transformações significativas. A *totalidade* seria um campo de relações que articula elementos heterogêneos, descontínuos e conflitivos, porém não seria algo maior que determina o comportamento das partes. O aporte da *totalidade* seria a capacidade de explicar e dar sentido aos fatos sociais (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 108-109). É assim que

Quijano chega à *totalidade histórico-social*, que é “um campo de relações sociais estruturado pela articulação heterogênea e descontínua de diversos âmbitos da existência social, cada um deles é a sua vez estruturado por elementos historicamente heterogêneos, descontínuos no tempo, conflitivos” (QUIJANO, 2014, p. 298, tradução minha)⁴². Com isso, o autor quer expressar que as partes de um campo de relações de poder numa sociedade não são só partes, elas são uma fração do conjunto do campo, da totalidade constituída por este, e consequentemente se comportam dentro da orientação geral do conjunto. Contudo, no que se refere à relação com as outras partes, comportam-se como uma unidade total, com sua própria configuração ao ter uma constituição histórica heterogênea. Os elementos de uma totalidade histórico-social são uma particularidade e, ao mesmo tempo, uma especificidade, até o ponto de poder ser singularidades. Cada um se comporta dentro da tendência geral do conjunto, mas pode ter uma certa autonomia relativa que pode chegar a ser (eventualmente) conflitiva com a do conjunto (QUIJANO, 2014, p. 299).

Outro conceito fundamental em Quijano (2014, p. 299) é o de *classificação social*. Através dela, se apresenta uma forma de análise sobre a configuração de poder capitalista/colonial como resposta às lutas pelo controle dos âmbitos básicos da existência social, indo além da teoria das classes sociais. Essa teoria é necessária, porém insuficiente para compreender as relações de poder numa sociedade, devido ao caráter reducionista e a-histórico eurocêntrico (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 111). Antes de discutir o conceito de *classificação social* precisamos mencionar algumas das ideias de Quijano (2014) sobre a teoria das classes sociais. Em primeiro lugar, Quijano vê o paradigma do eurocentrismo e da teoria de classes como decadentes e em processo de desintegração (QUIJANO, 1988 apud GANDARILLA et al, 2021, p. 203).

Quijano (2014) estabelece como o conceito de *classe* foi originado nos estudos da natureza no século XVII, para depois serem levadas às análises sociais de fundamentação eurocêntrica. As classes sociais foram adotadas como algo dado, naturalizado e inquestionável, sem indagar sobre se elas são produto das disputas pelo poder dentro das construções históricas sociais (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 109). A categoria de classe social foi elaborada pelo pensamento eurocêntrico entre finais do século XVIII e o XIX, quando a Europa já era vista como *centro* e não-Europa, como periferia. Como consequência disso, o que pertencia à não-

42 Texto original: “Una totalidad histórico-social es en un campo de relaciones sociales estructurado por la articulación heterogénea y discontinua de diversos ámbitos de existencia social, cada uno de ellos a su vez estructurado con elementos históricamente heterogéneos, discontinuos en el tiempo, conflictivos”.

Europa, ainda que existindo num mesmo cenário temporal, correspondia ao passado de um tempo linear, que tinha como ponto de chegada a Europa. O eurocentrismo vê as outras sociedades como pré-capitalistas ou pré-industriais sem se importar com seu estado de desenvolvimento individual, impondo a elas identidades raciais não-brancas que se correspondiam com as diferenças *naturais* de poder entre europeus e não-europeus. Europa tem Estados-nação enquanto não-Europa tem tribos e etnias; Europa tem civilização, não-Europa é primitiva; o sujeito racional é europeu, enquanto o não-europeu é objeto de conhecimento; as sociedades europeias são estudadas pela sociologia, enquanto as não-europeias têm a etnografia (QUIJANO, 2014 p. 310-311).

Voltando para o conceito de *classificação social*, Quijano (2014, p. 311-312) o apresenta como os processos de longo prazo, nos quais as pessoas disputam o controle dos âmbitos básicos da existência social e os seus resultados configuram o padrão de distribuição do poder nas relações de exploração, dominação e conflito entre as populações de uma sociedade e história determinadas. Desse modo, o poder não se reduz às relações de produção nem à autoridade, sejam juntos ou separados. Nas próprias palavras de Quijano:

[...] a classificação social se refere a os lugares e aos papeis das gentes no controle do trabalho, seus recursos (incluídos os da ‘natureza’) e seus produtos; do sexo e seus produtos; da subjetividade e seus produtos (especialmente o imaginário e o conhecimento); e da autoridade, seus recursos e seus produtos. (QUIJANO, 2014 p. 312, tradução minha)⁴³

As classificações *sociais* não são entidades fixas e discretas, pelo contrário, são heterogêneas, descontínuas e conflitivas. Elas são articuladas dentro da estrutura do poder societal pela colonialidade do poder em três âmbitos básicos: o trabalho, o gênero e a raça (QUIJANO, 2014 p. 312-313). Os sujeitos, ou grupo de sujeitos, que se enquadram dentro de uma classificação social e que suportam algum tipo de dominação ou exploração não se incluem necessariamente em algum tipo de projeto político libertário, nem de conflito ou questionamento frente ao padrão de poder existente. Esse pressuposto é um dos problemas da ideia de classe dentro do marxismo ou nas propostas do sujeito *subalterno*. Para Quijano (2014), os processos de formação de sujeitos ao redor da exploração e da dominação são aqueles que podemos considerar como processos de classificação social (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 112). E é através do trabalho, do gênero e da raça que se constituem os espaços nos quais

43 Texto original: “la clasificación social se refiere a los lugares y a los roles de las gentes en el control del trabajo, sus recursos (incluidos los de la “naturaleza”) y sus productos; del sexo y sus productos; de la subjetividad y sus productos (ante todo el imaginario y el conocimiento); y de la autoridad, sus recursos y sus productos”.

acontecem os conflitos dentro do capitalismo. A classificação social, com respeito à exploração e dominação, é um processo de luta frente ao padrão de poder do capitalismo, e não é suficiente a constituição de grupos de sujeitos que se identifiquem com um dos âmbitos (trabalho, gênero ou raça) da vida social, como argumentado por Quijano:

[...] manter, acentuar e exasperar entre os explorados/dominados a percepção dessas diferenciadas situações em relação ao trabalho, à 'raça' e ao 'gênero', tem sido e é um meio extremamente eficaz dos capitalistas para manter o controle do poder. A colonialidade do poder teve nessa história um papel central. (QUIJANO, 2014, p. 316, tradução minha)⁴⁴

A classificação social pré-capitalista se fundamentava no sexo (categoria do gênero), na idade e na força de trabalho. Entretanto, com a conquista da América o genótipo (categoria da raça) passa a tomar um papel central, e as diferenças genotípicas entre vencedores e vencidos foram usadas como justificção da categoria da raça⁴⁵. Assim, um processo que se iniciou na América conquistada foi imposto à população mundial, que foi classificada em entidades raciais divididas entre os europeus “superiores” de raça branca e os dominados com raças de cor (QUIJANO, 2014, p. 317-319).

1.4 A matriz colonial de poder

O conceito da matriz colonial do poder é usado por Mignolo (2008a, 2009a, 2010a, 2017 e 2018) e está intimamente conectado com a colonialidade do poder apresentada por Quijano (1992, 1998, 2000 e 2014). Mignolo afirma: “‘Colonialidade’ é um conceito maleável, opera em vários níveis. Num nível, é uma expressão abreviada de ‘matriz colonial de poder’ que Quijano batizou com o nome de ‘padrão colonial de poder’. Ambas expressões são válidas” (MIGNOLO, 2008a, p. 9, tradução minha)⁴⁶. Isso poderia levar a considerar a colonialidade como um sinônimo da matriz colonial de poder, porém existe uma série de sutilezas que separam os conceitos. Em outro texto, o autor afirma:

A ‘matriz colonial do poder’ é a especificação do que o termo ‘mundo moderno/colonial’ significa: a ideia do mundo moderno/colonial adquire seu sentido

44 Texto original: “... mantener, acentuar y exasperar entre los explotados/dominados la percepción de esas diferenciadas situaciones en relación al trabajo, a la “raza” y al “género”, ha sido y es un medio extremadamente eficaz de los capitalistas para mantener el control del poder. La colonialidad del poder ha tenido en esta historia el papel central”.

45 O próprio Quijano trata da relação entre a cor da pele (o genótipo) e a raça como algo estritamente mítico-social e sem uma fundamentação biológica (QUIJANO, 2014, p. 324).

46 Texto original: “[La] ‘Colonialidad’ es un concepto maleable, que opera a varios niveles. En un nivel, es una expresión abreviada de ‘matriz colonial de poder’ que Quijano bautizó con el nombre de ‘patrón colonial de poder’. Ambas expresiones son válidas”.

através e por meio da matriz colonial. Dito de outra forma, é a matriz colonial, sua construção e transformação, faz possível uma organização sócio histórica identificada pelo mundo moderno/colonial. (MIGNOLO, 2010a, p. 75-76, tradução minha)⁴⁷

O que entendemos aqui é que a matriz de poder é o meio pelo qual a colonialidade consegue existir e se apropriar das estruturas sociais e materiais. Porém, se aproximar da matriz de poder colonial como uma totalidade estruturada e orgânica com coerência no seu funcionamento nos remete a uma epistemologia eurocêntrica que não é compatível com as epistemologias decoloniais. A matriz de poder é um construto que precisa ser abordado com a heterogeneidade histórico-estrutural proposta por Quijano (2014), para assim entender as relações complexas entre as diferentes partes do sistema, incluindo aquelas que não se encaixam nas lógicas mecânicas ou funcionais. Se nos aproximamos com uma perspectiva analítica, a matriz do poder surge da colonialidade do poder de Quijano quando é levada para outros âmbitos além da esfera do poder (BALLESTRIN, 2013, p. 100). Essa matriz foi criada por atores que se veem a si mesmos como o *homem/humano* para construir diferenças coloniais no sentido racial, sexual e de separação com a natureza (MIGNOLO, 2018, p. 160). Nesse sentido, o próprio Mignolo (2010a, p. 12) apresenta a colonialidade do poder como uma estrutura complexa de níveis entrelaçados com (1) o controle da economia, (2) o controle da autoridade, (3) o controle da natureza e os recursos naturais, (4) o controle do gênero e da sexualidade e (5) o controle da subjetividade e do conhecimento, o que nos remete à epistemologia, à hermenêutica e à *aesthesis*. Resumindo: “A matriz colonial de poder é [...] em última instância [...] uma rede de crenças sobre as quais se atua e se racionaliza a ação, se tira vantagem ou se sofre suas consequências” (MIGNOLO, 2010a, p. 12, tradução minha)⁴⁸.

Na sequência, discutirei as diferentes “colonialidades” que constituem a matriz de poder (do saber, do ser, da sexualidade e da natureza). Entretanto, é necessário considerar que nenhuma dessas categorias existe fora de um complexo rizoma de múltiplas relações entre múltiplos agentes, e que a separação que faço entre cada uma é motivada pela forma com que alguns dos autores decoloniais apresentam essas categorias, e pela clareza no discurso aqui apresentado. Reitero que essa categorização é artificial e, de certa forma, pode levar a uma epistemologia mecanicista e eurocêntrica, sendo isso algo que pretendo evitar.

47 Texto original: “La ‘matriz colonial de poder’ es la especificación de lo que el término ‘mundo moderno/colonial’ significa: la idea de mundo moderno/colonial adquiere su sentido a través y mediante la matriz colonial. Dicho de otra manera, es la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización sociohistórica identificada por mundo moderno/colonial”.

48 Texto original: “La matriz colonial de poder es en última instancia una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción, se saca ventaja de ella o se sufre sus consecuencias”.

1.4.1 A colonialidade do saber

Segundo Restrepo e Rojas (2010, p. 136) a primeira referência à colonialidade do saber aparece no livro *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (2000), do sociólogo Edgardo Lander, porém, no livro não é desenvolvido o conceito. Rincon, Millán e Rincon (2015) aproximam-se da colonialidade do saber como uma das expressões do fenômeno da modernidade na qual a narrativa histórica da Europa é apresentada como universal, objetiva, e a sociedade moderna como a mais avançada. A colonialidade do saber opera por meio do eurocentrismo, pois suas diferentes modalidades de conhecimento (teológico, filosófico científico etc.) são apresentadas como superiores ou até as únicas válidas (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 137). Essa ciência “moderna” é criada e sistematizada na base da fragmentação, ao se dividir em disciplinas que ignoram suas conexões com as outras disciplinas, onde o sagrado, o homem e a natureza são considerados ontologicamente diferentes. Isso permite elevar o homem (não qualquer homem, e sim o homem branco europeu) como uma criatura superior que pode controlar os acontecimentos na terra (RINCON, MILLÁN e RINCON, 2015, p. 84).

O princípio cartesiano do “penso logo existo” é a base da ciência moderna ocidental (GROSFOGUEL, 2008, p. 120). Descartes outorga ao “eu” a capacidade de substituir o deus cristão que dominou a filosofia desde o Império Romano (GROSFOGUEL, 2016, p. 28). De acordo com Grosfoguel (2016, p. 29), Descartes usa dois argumentos para conseguir isso. No primeiro, parte da separação entre corpo e mente, afirmando que são substâncias diferentes, onde a mente está “indeterminada e incondicionada pelo corpo” (GROSFOGUEL 2016, p. 28), numa condição etérea que permite a “visão do olho de Deus”. Se mente e corpo fossem compostos pela mesma substância, a separação dentre eles seria impossível, a mente estaria atrelada a um corpo, seria condicionada por ele, e o conhecimento, produzido por ambos, o que terminaria com a “imparcialidade”, o “distanciamento” e a “visão de olho de Deus”. No segundo argumento utilizado por Descartes, o “eu” estabelece um diálogo interno com ele mesmo, respondendo suas próprias perguntas até chegar à certeza do conhecimento. Se o “eu” estivesse situado num contexto histórico e social concretos, não poderia haver produção de conhecimento monológico, deslocado do lugar. Segundo Grosfoguel (2016, p. 30-31), antes de Descartes nenhuma tradição epistêmica pretendia produzir um conhecimento que ocupasse o lugar de Deus, o que levou ao homem moderno a tal “arrogância” foram 150 anos de conquista,

nas quais o “penso logo existo” foi precedido pelo “conquisto logo existo”⁴⁹. Ao dominar o mundo, o homem europeu se considerou o centro deste e se outorgou o privilégio epistêmico sobre os outros. Restrepo e Rojas (2010, p. 142) afirmam que o movimento decolonial rompe com o princípio cartesiano do “penso logo existo” que sustenta a ego-política do conhecimento, para se posicionar no “sou onde penso”⁵⁰, de Maldonado-Torres.

Na colonialidade do saber é ressaltada a dimensão epistêmica da colonialidade do poder, onde os conhecimentos que não se correspondem às modalidades ocidentais (associadas à ciência convencional) são subalternizados, invisibilizados ou transformados em folclore (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 136). Após cinco séculos de colonização do saber “não existe qualquer tradição cultural ou epistêmica, em um sentido absoluto, que esteja fora da Modernidade eurocêntrica” (GROSFOGUEL, 2016, p. 44).

Uma das características da colonialidade do saber é a “objetividade”, nela existe a divisão entre o sujeito (aquele que faz a ciência) e o objeto (o que é estudado). Essa “neutralidade” parte de um “ego” que produz um conhecimento “imparcial”, não condicionado pelo lugar e as realidades culturais e políticas do contexto (GROSFOGUEL, 2016, p. 30). A ideia de produzir conhecimento desde um lugar e por um sujeito universal, sem história e sem corpo, é chamada de ego-política do conhecimento. Nela, não são consideradas as relações entre a localização epistêmica do sujeito que produz o conhecimento, o conhecimento gerado e suas articulações com os diferentes processos de dominação e exploração (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 139).

Grosfoguel (2008, p. 118) questiona as bases da “ego-política” e argumenta que todo conhecimento existe num lugar e num tempo particulares, situado em estruturas de poder que são inscritas nos corpos dos sujeitos: eis a corpo-política do conhecimento. Segundo Restrepo e Rojas (2010, p. 140-141), ela se refere às inscrições das relações de poder na escala corporal, ou seja, como estas relações se encarnam em corpos concretos. Já a geopolítica se refere às relações de poder em lugares geográficos dentro do sistema mundo. Aplicando isso ao plano epistêmico, nos deparamos com a geopolítica do conhecimento, a qual demarca como a produção de conhecimento está influenciada pelo lócus de enunciação desde o qual é produzido o conhecimento. A geopolítica do conhecimento tem sido responsável pela periferização de alguns lugares e a centralização de outros, o que termina instituindo um privilégio epistêmico para o norte global (MIGNOLO, 2009a, p. 8).

49 Aqui fazemos referência ao *ego conquiro* de Dussel (2005).

50 Esse conceito será aprofundado na seção sobre colonialidade do ser.

Dentro da colonialidade do saber existe uma subcategoria, a hybris do ponto zero, proposta pelo filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez. Segundo Ballestrin (2013, p. 104), o *ponto zero* é um ponto de partida neutro e absoluto para a observação científica. Desde o Iluminismo, a linguagem científica tem sido qualificada como a forma mais perfeita das linguagens humanas, refletindo uma estrutura universal da razão. Contudo, essa lógica é eurocentrada, e parte da ideia de que o conhecimento é estruturado em torno do grego, do latim e das seis línguas modernas europeias, o que termina sustentando a razão imperial. O sujeito que produz conhecimento não tem sexualidade, gênero, etnia etc., e produz o conhecimento através de um monólogo interno com ele mesmo, independentemente do contexto e através do “olhar de Deus”. Segundo Castro-Gómez (2005, p. 63), essa pretensão de objetividade pode ser comparada com o pecado da hybris, mencionada na mitologia grega quando os homens, num ato de arrogância, queriam elevar-se à condição de deuses. Esse “pecado da desmesura” não pode ser nada além de um ato falido, já que o que pretende a ciência ocidental moderna é criar um ponto de vista sobre todos os pontos de vista, mas sem que seja possível ter um ponto de vista sobre isso (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 138).

Localizar-se no ponto zero equivale a ter o poder divino de ver sem ser visto, observar o mundo sem precisar justificar a legitimidade da observação e instituir uma visão do mundo reconhecida como universal; o ponto zero é um início epistemológico absoluto, mas também um meio de controle social e econômico sobre o mundo (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 63). Mas, à diferença de Deus, o olhar científico não consegue ter um olhar orgânico sobre o mundo, só um olhar analítico (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 139), devido à separação do conhecimento ocidental em disciplinas. O ponto zero seria a dimensão epistêmica do colonialismo, indo além de uma prolongação ideológica, para se tornar um elemento constitutivo (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 139).

Outra categoria encontrada dentro da colonialidade do saber é a do *epistemicídio*. Encontrei a primeira explicação do termo em Santos (1994, p. 283). Contudo, é a definição do mesmo autor do ano 1998 que julgo mais apropriada. Nela, o epistemicídio seria: “O processo político-cultural através do qual se mata ou destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subordinados, como meio para manter ou aprofundar essa subordinação” (SANTOS, 1998, p. 208, tradução minha)⁵¹. Assim, o genocídio dos povos originários da América estava

51 Texto original: “El epistemicidio es el proceso político-cultural a través del cual se matan o destruyen el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación”.

acompanhado do epistemicídio dos seus conhecimentos ancestrais por parte dos europeus (SANTOS, 1998), o que levou as sociedades atuais a perder a capacidade de incluir diferentes visões do mundo que abrangem múltiplos grupos sociais e não só uma elite dominante. Grosfoguel (2016) usa o mesmo termo para se referir à estrutura epistêmica do mundo moderno que constitui o privilégio epistêmico dos europeus e que foi usada para justificar os genocídios dos corpos assim como dos saberes dos sujeitos coloniais no século XVI, como os muçulmanos, os judeus, os povos africanos e as mulheres europeias vítimas da caça às bruxas. Almeida (2022) estabelece uma relação entre os postulados de Foucault (1996, apud Almeida, 2022), Carneiro (2005, apud Almeida 2022) e Santos (1994). Segundo Almeida (2022, p. 163), Foucault estabelece que o saber faz parte das estruturas de poder, o que leva à validação de um discurso sobre outros através de diversas formas de dominação e exclusão. Como consequência disso, o epistemicídio é um dos instrumentos mais eficazes da dominação étnica e racial, ao negar a legitimidade do conhecimento dos grupos dominados (CARNEIRO, 2005, apud ALMEIDA, 2022, p. 164) e “impedir que o sujeito dominado se veja como um igual ao dominador” (ALMEIDA, 2022, p. 164). A categoria do epistemicídio é um dos recursos centrais para entender o funcionamento das políticas de dominação e extermínio desde a época colonial até os dias atuais de comunidades racializadas, generificadas ou periféricas (ALMEIDA, 2022, p. 165).

1.4.2 A colonialidade do ser

A categoria da colonialidade do ser foi desenvolvida em profundidade por Nelson Maldonado-Torres (2007), mas ele mesmo atribui a origem do conceito a Walter Dignolo (2003a) e a Silvia Winter (2003). Maldonado-Torres também reconhece a relevância dos aportes de Dussel e de Fanon. No caso de Dussel, a filosofia da libertação⁵² e o conceito do *ego*

52 A filosofia da libertação é um movimento filosófico formulado por Enrique Dussel desde a década de 1960, e consiste em uma nova forma de pensar a partir da e para uma geografia política, econômica e cultural não hegemônica. Nessa linha de pensamento, existe um paradigma de desobediência sobre o pensamento, o *ser* e o *não ser* da subjetividade moderna, que mostrou seu lado obscuro através da conquista, da escravidão, da violência e da opressão, não só na América, mas em múltiplas populações do planeta. A filosofia da libertação olha para a condição histórica e material de pobreza, miséria, exploração e fome da América Latina sem se tornar um discurso regional, e sim, pensando em se projetar para todas as sociedades ao meditar sobre o problema da periferia subjugada, do esquecimento do outro e do encobrimento da alteridade. Na concepção de Dussel, o *outro* (sempre um *não ser*) não tem garantida sua existência, não consegue se inserir no *todo* e é definido pela negação. Um dos objetivos do filósofo latino-americano é romper com a lógica da aniquilação que é consequência da modernidade (SCORALICK, 2021, p. 88-89). Dussel se inspira em Levinas e na ideia da *ética como filosofia primeira* para propor uma metafísica em que o outro não se totaliza, pois está absolutamente separado. Assim, pretende formular uma *razão ética* (SCORALICK, 2021, p. 95-96) na qual a práxis filosófica eticamente situada é o modo por excelência de estar no mundo e “deve guiar-se pelo esforço de impedir toda ação e todo discurso que se voltam

conquiro (DUSSEL, 2005) permitem situar o *Ser* na história concreta da emergência e consolidação do sistema mundo, onde centros e periferias estabelecem experiências de vida radicalmente diferentes (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 159-160). Fanon (1965) faz uma crítica da ontologia hegeliana através da categoria do *Damn  *, que permite uma concep  o alternativa da rela  o entre amo e escravo, contribuindo com uma visão desde a colonialidade e dentro da luta pela decolonialidade (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130). Se Dussel nos mostra a dimensão histórica da colonialidade do ser, Fanon articula as expressões existenciais da colonialidade relacionadas com a experiência racial, e parcialmente com a diferença de gênero.

Segundo Ballestrin (2013 p. 100), a colonialidade do ser não foi recebida com entusiasmo por parte de alguns dos membros do grupo Modernidade/Colonialidade, mas com o passar do tempo tem sido integrado ao cânone decolonial. Como prova disso, há um capítulo inteiro dedicado    discussão da colonialidade do ser no livro de Restrepo e Rojas (2010). Segundo os autores, essa categoria se refere    dimensão ontol  gica⁵³ da colonialidade do poder, ou seja,    “experiência vivida do sistema mundo moderno/colonial na qual se inferioriza desumanizando total ou parcialmente determinadas popula  es, aparecendo outras como a expressão mesma da humanidade”⁵⁴ (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 156, tradu  o minha).    importante ressaltar que a colonialidade do ser não afeta unicamente aqueles que são inferiorizados, mas também aqueles que se imaginam a si mesmos como os “superiores” que encarnam o paradigma do humano (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 158). Citando Maldonado-Torres: “A naturaliza  o da guerra faz da vítima um sujeito racializado e do vitimizador um selvagem”⁵⁵ (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 157, tradu  o minha).

A colonialidade do ser discute como o privilégio epistemológico (na modernidade) e a nega  o das faculdades cognitivas dos sujeitos racializados, produzem a desqualifica  o do

para a coisifica  o e aniquila  o dos indivíduos [...] por meio da opressão, da explora  o, do silenciamento ...” (SCORALICK, 2021, p. 99).

53 A ontologia    a ciência que estuda o ser em geral, e abarca temas como a natureza da existência e a estrutura de categorias da realidade. A ideia de que as coisas pertencem a diferentes categorias vem desde Aristóteles, e as diferentes linhas de pensamento ontológico propõem diferentes esquemas de categoriza  o. Cada esquema apresenta uma hierarquiza  o com o *ser* ou *ente* como a categoria superior que abarca tudo o que existe e com subcategorias, tais como: substâncias, propriedades, rela  es, estados de coisas e eventos. As subcategorias são enquadradas em conceitos como particularidade e universalidade, abstra  o e concretude, ou possibilidade e necessidade (HONDERICH, p. 803). Para aprofundamentos no tema da epistemologia ver Effingham (2013).

54 Texto original: “...la experiencia vivida del sistema mundo moderno/colonial en el que se inferioriza deshumanizando total o parcialmente a determinadas poblaciones, apareciendo otras como la expresión misma de la humanidad”.

55 Texto original: “La naturalizaci  n de la guerra hace de la víctima un sujeto racializado y del victimario un salvaje”.

outro, o que termina sendo uma negação ontológica: “eu penso (outros não pensam, ou não pensam adequadamente), logo sou (outros não são, estão desprovidos de ser, não devem existir ou são dispensáveis)”⁵⁶ (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 144, tradução minha). Esse paradigma de desqualificação epistêmica se tornou um instrumento de subalternização (idem, p. 145), junto com a invisibilidade e a desumanização como as expressões primárias da colonialidade do ser (idem, p. 150).

Segundo Restrepo e Rojas (2010, p. 160), Maldonado-Torres estabelece uma conexão entre o *ego conquiro* de Dussel e a “não ética da guerra” durante a expansão colonialista europeia, pois, “quando os conquistadores chegaram na América não aplicaram o código ético que regulava o comportamento nos seus reinos. Suas ações foram reguladas pela ética ou, melhor, pela não ética da guerra”⁵⁷ (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 137, tradução minha). Esta não ética da guerra inicia como uma exceção: poder matar, roubar e reduzir os outros sujeitos durante a conquista, porém, essa exceção se torna um hábito e é naturalizada. Os argumentos da conquista agora servem para explicar a existência do outro e atribuir características intrínsecas, assim o racismo torna-se parte estrutural da Modernidade/Colonialidade, desumanizando aquele que foi reduzido pela conquista (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 158).

Se a colonialidade do poder se refere às formas de controle e dominação, a colonialidade do saber se refere ao papel da epistemologia; então, a colonialidade do ser se refere à experiência vivida na colonização e ao *seu impacto na linguagem* (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130). Segundo Mignolo:

[...] a ciência (conhecimento e sabedoria) não podem ser separados da língua, as línguas não são meros fenômenos ‘culturais’ em que os povos encontram sua ‘identidade’, são também o lugar em que o conhecimento está inscrito. E, uma vez que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo que os seres humanos são, a colonialidade do poder e do saber veio gerar a colonialidade do ser. (MIGNOLO 2003 p. 699)

56 Texto original: “Yo pienso (otros no piensan o no piensan adecuadamente), luego soy (otros no son, están desprovistos de ser, no deben existir o son dispensables)”.

57 Texto original: “Cuando los conquistadores llegaron a las Américas no aplicaron el código ético que regulaba su comportamiento en sus reinados. Sus acciones eran reguladas por la ética o, más bien, por la no-ética de la guerra”.

Toda ciência e todo conhecimento estão atrelados à linguagem⁵⁸. Baseados no argumento de Mignolo, podemos concluir que o *ser* é consequência da relação entre o poder e o conhecimento.

Maldonado-Torres (2007)⁵⁹ faz uma análise desconstrutiva da ontologia Heideggeriana, argumentando que a suspeita sobre a humanidade dos outros (dos colonizados), o racismo e a exclusão ontológica são a base para a construção da colonialidade do ser e do saber, e seus efeitos definem a forma de ser no mundo tanto de colonizadores como de colonizados (ALEGRE GONZÁLEZ, 2015). Complementando esta abordagem, o autor faz uso da crítica que Levinas faz da filosofia Heideggeriana e da crítica que Dussel faz de Levinas para articular os aportes de Fanon e de Dussel (RESTREPO E ROJAS, 2010, p. 158).

No livro *Ser e Tempo*, Heidegger (2012) considera a ontologia como base e condição de qualquer filosofia (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 159) e esta é caracterizada pela ideia de que o ser não é um ente ou uma coisa, mas o ser dos entes (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 141). Segundo Maldonado-Torres (2007, p. 141), Heidegger chama de diferença ontológica a distinção entre ser e entes. Para o pensador alemão, a filosofia ocidental é caracterizada pelo esquecimento do ser e pela inabilidade de articular a diferença ontológica. A metafísica traiu o entendimento do ser ao pensar em termos de divindade; Heidegger considera essa *onto-teologia* como oposta à sua própria ontologia fundamental (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 141).

A categoria fundamental de Heidegger para se referir aos seres humanos é a de *Dasein*⁶⁰: “Esse ente [o homem], nós o apreendemos terminologicamente como *Dasein*” (2012, p. 59). Para o autor, o *Dasein* é um ser que se confronta com o questionamento do que é ser: “O entendimento-do-ser é ele mesmo uma determinidade-do-ser do *Dasein*” (HEIDEGGER, 2012, p. 59)⁶¹. O *Dasein* existe num contexto definido pela história, onde existem leis e concepções pré-estabelecidas sobre interação social, subjetividade etc. Ele está projetado para o futuro e consegue sua autenticidade através do encontro com sua própria morte, um evento no qual ninguém pode ser substituído. A antecipação da própria morte e a ansiedade gerada por este

58 Ao considerar o conhecimento musical, nos deparamos com um tipo de conhecimento que não necessariamente está atrelado à linguagem verbal (que é o tipo de linguagem a que Mignolo faz referência). Nesta perspectiva, a linguagem verbal é só uma modalidade a mais para compartilhar conhecimento e para construir o ser, que é complementada por outras modalidades.

59 Aqui, me limitarei a discutir os argumentos de Maldonado-Torres (2007) sobre os filósofos Martin Heidegger (1889-1976) e Emmanuel Levinas (1906-1995), e não me aprofundarei no conteúdo das suas obras para além do foco desta tese. Para aprofundar sobre Heidegger veja Cerbone (2008) e sobre Levinas veja Hutchens (2004).

60 Literalmente significa “ser aí”, *Dasein* é a descrição mais básica para um ser que existe e que está num lugar. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 141).

61 Essa forma de escrita se deve a que o texto original está em alemão. O tradutor do livro escolheu manter a forma de escrita do original.

pensamento permitem ao sujeito determinar suas próprias possibilidades e definir seu próprio projeto de existência (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 142).

Considerando a não ética da guerra (dentro da perspectiva decolonial), o encontro com a morte deixa de ser um evento extraordinário e um fator individualizador para os sujeitos racializados e colonizados e torna-se um evento cotidiano e constitutivo da sua realidade. O colonizado não é um *Dasein* qualquer e o encontro com a morte não tem o mesmo impacto que para um sujeito privilegiado pela Modernidade/Colonialidade (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 143). Heidegger reconhece um *Dasein* primitivo⁶², mas é incapaz de relacioná-lo com um *Dasein* colonizado, ao invés disto, ele toma o homem europeu como modelo do *Dasein*, e esquece das relações de poder implícitas na palavra *primitivo* (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 143). Mas para Maldonado-Torres (2007, p. 144), os *Dasein* colonizados são os *damnés*⁶³ de Fanon, e esses *damnés* são considerados para a colonialidade do ser o que o *Dasein* é para a ontologia fundamental de Heidegger, porém de um modo invertido. Para Fanon, os condenados da terra são os sujeitos colonizados, especificamente os negros, mas o negro não chega a ser considerado como um *ser*, e também não é simplesmente nada: os *damnés* seriam *seres que não estão aí*. A ausência de reflexão sobre a colonialidade leva a que o conceito de *Dasein* seja desenvolvido através do esquecimento dos *damnés* e da colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 146). Segundo Maldonado-Torres (2007, p. 157), o principal problema da filosofia moderna ocidental consiste em não ter interrogado sistematicamente a colonialidade, propondo as conquistas do *ego conquiro* como a parte fundamental do que significa ser moderno. Como resposta a isto, Fanon procura fazer uma reflexão que coloque a diferença colonial como ponto inicial para uma abordagem crítica da topologia europeia do ser e sua geopolítica do conhecimento e, assim, tornar visíveis as diferentes categorias de racialização (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 109-110).

Levinas faz uma forte crítica da ontologia Heideggeriana⁶⁴: o ponto inicial da filosofia não consiste no encontro entre o sujeito e os objetos (entes) e sim na ética, entendida como

62 Heidegger discute esse conceito na seção 11 de Ser e Tempo (HEIDEGGER, 2012, p. 163). O autor se questiona pelo estudo das culturas primitivas (e a “simplicidade” das suas vidas) em comparação com a cotidianidade do *Dasein*.

63 O *damné* é o sujeito que emerge no mundo marcado pela colonialidade do ser, refere-se à subjetividade e é aquele ser que não tem resistência ontológica aos olhos do grupo dominador. Ainda que o termo *damné* esteja relacionado etimologicamente com o termo “dar”, o *damné* é literalmente o sujeito que não pode dar, pois tudo tem sido tomado dele (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 151).

64 Considero relevante mencionar que Heidegger foi um apoiador dos nazistas, e nunca se desculpou por isso, enquanto Levinas era um judeu que sobreviveu ao holocausto na Segunda Guerra Mundial (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 129).

relação fundamental entre um *eu* e o *outro* (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 128). Levinas estabelece uma relação entre a ontologia (proposta por Heidegger como ponto inicial da filosofia) e a violência; a ontologia Heideggeriana seria, então, uma filosofia do poder. Por isso, Levinas procurou elaborar uma filosofia que não fosse cúmplice da violência, ou que permitisse cegar a respeito da desumanização e do sofrimento do outro (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 129). Levinas concebe o *dar* como um ato metafísico que faz possível a comunicação entre o sujeito e o outro. Sem o *dar* ao outro não existiria subjetividade, e sem receber do outro não teríamos racionalidade ou conceitos. Tanto a subjetividade como a razão e o ser mesmo devem sua existência ao momento trans-ontológico, que não seria uma realidade paralela ao ontológico, mas que seria o fundamento deste (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 151).

Heidegger se incomodou com a judaização na Europa, enquanto Levinas viu na filosofia uma opção para resistir ao anti-semitismo epistêmico. Com respeito ao projeto de Levinas, têm-se, ao menos, dois questionamentos. O primeiro seria que na valorização da tradição hebraica (na qual procurou colocar Jerusalém junto com Atenas como as mais importantes fontes de pensamento ocidental) é esquecida a experiência colonial sobre o ser e a modernidade (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 90). Não deixa de chamar a atenção que o próprio Levinas foi um sujeito racializado e perseguido, que viveu na própria carne esse tipo de realidade. Para Levinas, “O Ser não era algo que lhe abrisse o reino da significação, mas algo que parecia torná-lo alvo da aniquilação” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 94). O segundo questionamento seria a validade da ideia de universalidade sustentada nas fontes judaicas (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 80). Levinas estava tão comprometido com suas origens judaicas e com o Ocidente e seu projeto civilizatório, que ficou impedido de expressar uma visão do ser capaz de explicar a lógica da condenação (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 95):

A filiação étnica e o comprometimento religioso tomam o lugar da análise histórico-social rigorosa. Há um grande investimento na ideia do Ocidente que cega Lévinas para as várias formas de opressão, para as experiências de cariz colonial, para os legados imperiais, para os locais de conflito e para a mudança epistêmica. (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 97-98)

Apesar da importância da ética no seu trabalho, Levinas deixou a colonialidade de lado, para focar na dimensão trans-ontológica da realidade humana, assim como no resgate e reconstrução da herança conceitual e ética judaica (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 152). De qualquer forma, o trabalho de Levinas ofereceu considerações importantes para entender o significado do *damné* e da colonialidade do ser, ao deixar claro que a aparição do *damné* não tem só relevância social, mas também ontológica. Além disso, mostrou o surgimento de um

mundo estruturado na falta de reconhecimento da maior parte da humanidade como sujeitos doadores, o que legitima dinâmicas de posse mais do que de intercâmbios generosos entre os sujeitos.

Baseado nos aportes de Heidegger e de Lévinas, Maldonado-Torres (2007, p. 146) estabelece três tipos de diferenças do ser:

- Diferença trans-ontológica: a diferença entre o ser e o que está além do ser (desenvolvida por Lévinas);
- Diferença ontológica: a diferença entre o ser e os entes (a estabelecida por Heidegger);
- Diferença sub-ontológica ou diferença ontológica colonial: a diferença entre o ser e o que está abaixo do ser, que está marcado como dispensável e não somente utilizável (a relação de um Dasein com um sub-outro é diferente da relação com uma ferramenta). A diferença ontológica colonial seria a dimensão específica que é produto da colonialidade do ser (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 161).

A diferença sub-ontológica permite uma diferenciação entre a subjetividade humana e a condição dos sujeitos sem resistência ontológica, e está relacionada com o que Walter Mignolo chamou de diferença colonial⁶⁵, porém, enquanto este é um conceito fundamentalmente epistêmico, a diferença sub-ontológica permite observar o *ser*. É possível afirmar que existem dois aspectos da diferença colonial, um epistêmico e outro ontológico, e que os dois estão relacionados com o poder (exploração, dominação e controle). A diferença colonial é o produto da colonialidade do poder, do saber e do ser (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 147).

1.4.3 A colonialidade da natureza

A colonialidade da natureza “procura tratar sistematicamente a questão ecológica, considerando a dimensão ambiental nos padrões de conformação da colonialidade” (QUINTERO et al, 2009, p. 8). Apesar de a definição chamar a atenção, a colonialidade da

⁶⁵ A diferença colonial faz referência ao lugar e às experiências de quem foi subalternizado pelo colonialismo, ou seja, os territórios, as populações e os conhecimentos que foram inferiorizados epistêmica, ontológica ou socialmente pelo olhar colonial. A diferença colonial não é algo preexistente e sim algo que tem sido construído pelo pensamento hegemônico desde o século XVI, para classificar grupos ou populações ao identificá-los pelas suas faltas ou excessos, o que gera uma marca de inferioridade com respeito a quem classifica (ALEGRE GONZALEZ, 2015, p 47). A diferença colonial é o espaço onde emerge a colonialidade do poder (MIGNOLO, 2003a, p. 10).

natureza não foi uma categoria principal dentro do grupo Modernidade/Colonialidade (em seus primórdios), e foi tratada apenas como uma das tendências do modelo capitalista (QUINTERO et al, 2009, p. 8).

É perceptível um ponto de interseção entre a colonialidade da natureza e a colonialidade do gênero no Ecofeminismo, que estaria composto por “movimentos e filosofias que ligam o feminismo com a ecologia, pautando que a opressão das mulheres e a opressão ou destruição da natureza estão intimamente ligadas” (SILVA, 2019, p. 58). Segundo Velon (2022, p. 264), o termo foi usado pela primeira vez no ano 1974, na França, mas se corresponde com as práticas das mulheres de diferentes lugares do mundo desde antes da sua enunciação.

Voltando para a colonialidade da natureza, Alimonda (2011) tem feito aportes significativos para essa categoria, destacando o papel fundamental da natureza (em termos de recursos materiais) nos espaços coloniais para sustentar um modelo de modernidade antropocentrismo (ALIMONDA, 2011, p. 47). Na colonialidade da natureza, a biodiversidade dos trópicos foi menosprezada e percebida como não apta para as sociedades civilizadas, gerando uma radicalidade no processo colonizador da natureza, que segue ao lado da radicalidade do processo de colonização dos seres humanos (ALIMONDA, 2011, p. 48-49). O projeto moderno fez um exercício de poder sobre a natureza (a flora, a fauna, os recursos naturais, os espaços geográficos, o solo e o subsolo etc.), mas também sobre os corpos humanos subalternizados pela dominação desta, gerando subjetividades e territorialidades, assim como diferentes “naturezas” (ALIMONDA, 2011, p. 52). Essas naturezas coexistem (na América Latina) desde a época da conquista, numa diversidade de regimes com preponderância para o modelo colonizador hegemônico (orientado a assegurar a produção de valores – materiais – por meio da subalternização), mas também existem modelos que constituíram estratégias de resistência como a pequena propriedade ou a propriedade grupal (ALIMONDA, 2011, p. 52).

É comumente aceita a ideia de que a modernidade está estruturada sobre a separação entre natureza e cultura, mas não é muito reconhecido que tal separação poderia ser tão significativa quanto o binômio civilizado-outro. A natureza termina sendo subvalorizada e se apresentando do outro lado da diferença colonial, representada como naturezas terceiro-mundistas (ESCOBAR, 2003, p. 78). Para Alimonda (2011, p. 51), essa diferença colonial leva a uma dependência por meio de intercâmbios desiguais que geram a destruição e degradação do potencial produtivo dos ecossistemas e da sustentabilidade das forças sociais nos países colonizados. Segundo esse autor, o principal mecanismo de reprodução da colonialidade da natureza consiste numa *devastação* que destrói e desorganiza ecossistemas e formas produtivas

autóctones, anulando a potencialidade de autonomia nessas sociedades (ALIMONDA, 2011, p. 51). Dentre os principais processos de *devastação* na América Latina, temos a exploração mineira (de grande escala) e os monocultivos (ALIMONDA, 2011, p. 50).

Nesta exposição sobre a colonialidade da natureza, complemento as ideias de Alimonda (2011) com os aportes de Leff (2007) e de Alban e Rosero (2016). Para Alban e Rosero, a mercantilização da natureza está mediada pela produção de conhecimentos na indústria e na academia, deixando de fora outras formas de proceder, atuar, viver e estar daquelas comunidades que construíram formas diferentes à racionalidade eurocêntrica⁶⁶. Para esses autores, a colonialidade da natureza refere-se à forma como são construídos os discursos hegemonizados e excludentes sobre aqueles⁶⁷ que têm o direito de conhecer, explorar, proteger e resguardar a natureza (ALBAN e ROSERO, 2016, p. 30). Assim, a tríade economia, ciência e tecnologia foi fundamental no processo de colonização da natureza, mas também as *representações* que se elaboraram sobre ela (ALBAN e ROSERO, 2016, p. 29). Retomando a ideia de separação cultura-natureza de Escobar (2003, p. 78), Alban e Rosero (2016, p. 32) afirmam que o projeto moderno/colonial gerou uma concepção da natureza onde ela é um recurso ilimitado para ser explorado, produzindo uma pretensão de superioridade do ser humano, o que, por sua vez, terminou consolidando a dicotomia cultura-natureza. É por isso que a questão ambiental é uma crise do pensamento, da ontologia e da epistemologia com a qual o ocidente tentou compreender o ser, os entes e as coisas; uma crise da racionalidade científica usada para dominar a natureza e as relações entre os processos materiais e simbólicos e os naturais e tecnológicos (Leff, 2007, p. 2-3). Nas próprias palavras do autor:

Esta encruzilhada civilizatória é [...] antes de tudo [...] uma crise da racionalidade da modernidade e remete a um problema do conhecimento. A degradação ambiental - a morte entrópica do planeta- é o resultado das formas de conhecimento através das quais a humanidade tem construído o mundo e o tem destruído pela sua pretensão de unidade, de universalidade, de generalidade e de totalidade; pela sua objetivação e coisificação do mundo. (LEFF, 2007, p. 1, tradução minha)⁶⁸

66 Aqui encontra-se um espaço em comum com a colonialidade do saber.

67 Segundo Alimonda (2011, p. 48), as maiores reservas de biodiversidade que ainda existem na América Latina se sobrepõem com os territórios indígenas.

68 Texto original: “Esta encrucijada civilizatoria es ante todo una crisis de la racionalidad de la modernidad y remite a un problema del conocimiento. La degradación ambiental –la muerte entrópica del planeta– es resultado de las formas de conocimiento a través de las cuales la humanidad ha construido el mundo y lo ha destruido por su pretensión de unidad, de universalidad, de generalidad y de totalidad; por su objetivación y cosificación del mundo”.

Agora, se olharmos a questão natureza desde o paradigma do *saber ambiental*⁶⁹, vemos que a dicotomia entre sujeito (o homem) e objeto de conhecimento (a natureza) é transcendida ao reconhecer as potencialidades do real e ao incorporar identidades, valores culturais e significações tanto subjetivas como sociais (Leff, 2007, p. 5). Assim, esses valores culturais permitem construir universos simbólicos que fazem da natureza mais do que um ente, e lhe permitem se tornar um significado que constrói sentidos de existência (ALBAN e ROSERO, 2016, p. 38).

Num momento histórico marcado pelo aquecimento global e pela última possibilidade de mitigá-lo, numa situação que é produto do consumo irracional de bens por parte da humanidade e com o imperativo de gerar mudanças drásticas nos sistemas econômicos para manter o planeta habitável, a decolonialidade da natureza deveria ser um tópico central em qualquer discussão – não só nas discussões decoloniais.

1.4.4 A colonialidade do gênero

Diferentes pesquisadores apresentam a problemática do gênero dentro do grupo Modernidade/Colonialidade, mostrando que sua aproximação tem sido *inadequada*, no melhor dos casos, apesar de alguns acertos de Dussel e Mignolo (ESCOBAR, 2003, p. 72). Segundo Escobar (2003, p. 73), o discurso do grupo Modernidade/Colonialidade é considerado seriamente pelos movimentos feministas, mas termina sendo excludente de uma parte das preocupações teóricas e políticas das mulheres e, dessa forma, se gera um conflito entre o discurso e a prática do grupo em torno da questão feminista. Soares de Melo, (2019, p. 12) aponta para a baixa participação de mulheres dentro do grupo, o que dificulta pensar sobre a condição da mulher desde a decolonialidade. Quintero et al (2019, p. 8) sinalizam que o gênero foi uma das questões menos trabalhadas, apesar dos múltiplos pontos em comum com a teoria feminista latino-americana; a questão é que, sem utilizar o conceito de colonialidade, as feministas racializadas se aprofundaram desde os anos setenta no poder patriarcal e capitalista, considerando a superposição de diferentes sistemas de dominação como o racismo, o sexismo, o classismo, a heteronormatividade etc. (CURIEL, 2007, p. 151). Curiel se questiona: “Não será que esses novos discursos apelam ao que é assumido como marginal ou subalterno para lograr créditos intelectuais ao incorporar ‘o diferente’ como estratégia de legitimação?”

69 Esse conceito é aprofundado por Leff (2007).

(CURIEL, 2007, p. 149, tradução minha)⁷⁰. Isso em referência aos acadêmicos localizados no norte global, que mantêm um viés colonial e androcêntrico dentro dos estudos subalternos, os estudos culturais e os estudos pós-coloniais. Restrepo e Rojas (2010, p. 139; p. 218-219) apontam um exemplo interessante do “inadequado” relacionamento dos conceitos decoloniais para com o feminismo: a colonialidade do saber e o conceito da *hybris* do ponto zero de Castro-Gómez. Na literatura feminista⁷¹, um debate bastante similar aconteceu desde o final da década de 1980. Autoras como Donna Haraway enunciaram conceitos como o *olhar de Deus* sustentando o argumento que todo conhecimento é situado, produzido e apropriado desde lugares e atores sociais concretos. Porém, Castro-Gómez e muitos dos que fazem uso da tese da *hybris* do ponto zero escrevem sem fazer nenhuma referência a algumas das mais destacadas e conhecidas contribuições do pensamento feminista.

A colonialidade do gênero foi proposta por Lugones (2008, 2011), usando o termo *sistema moderno-colonial de gênero*, que apresenta dois lados. Um deles é visível, onde as relações de gênero são construídas hegemonicamente, organizando as vidas dos homens e mulheres brancos e burgueses, assim como o significado mesmo de *homem* e *mulher* no sentido moderno/colonial. O lado oculto do sistema moderno/colonial de gênero refere-se à violência extrema que foi executada contra os colonizados⁷², especialmente aqueles que não se encaixavam na binaridade de gênero (LUGONES, 2008, p. 77-98). Na Modernidade/Colonialidade *todes* somos racializados e um gênero nos é atribuído, mas não são *todes* os que terminam sendo dominados e vitimizados no processo (LUGONES, 2008, p. 82). Esse sistema está diferenciado hierárquica e racialmente, o que gera a negação da humanidade dos colonizados, assim como a negação do seu gênero (LUGONES, 2011, p. 111).

Lugones (2011, p. 106) concebe a dicotomia Humano-Não Humano, como central dentro da modernidade-colonialidade. Só os civilizados (europeus) eram homens e mulheres, os povos indígenas e os escravos africanos eram classificados como *não humanos*, e se lhes atribuíam características como as de selvagens e de incontroláveis sexualmente. O homem moderno europeu, burguês, cristão e heterossexual era um ser de razão e civilização, apto para

70 Texto original: “¿No será que estos nuevos discursos apelan a lo que se asume como marginal o subalterno para lograr créditos intelectuales incorporando “lo diferente” como estrategia de legitimación?”

71 Para uma discussão sobre o desenvolvimento do movimento feminista, ver o capítulo 1 de Neiva (2018).

72 A missão civilizadora colonial era um eufemismo para o acesso brutal aos corpos das pessoas por meio da exploração, do estupro, do controle da reprodução e do terror sistemático. Para isso, foi usada a dicotomia do gênero como juízo de valor, porém, conseguir a generização (binária) dos colonizados não era o objetivo do colonialismo, pois isto teria levado a considerá-los como humanos. Transformar os colonizados em *homens* e *mulheres* significaria transformar sua natureza e não só sua identidade (LUGONES, 2011, p. 108).

governar. Já a mulher não era vista como seu complemento, e sim como alguém que mantinha a raça e o capital pela sua pureza sexual, sua passividade e seu serviço no lar para com um homem moderno europeu (LUGONES, 2011, p. 106).

Tradicionalmente, o sexo era a base para o gênero. Na análise contemporânea tem se apresentado argumentos a favor da ideia de que o gênero constrói o sexo, mas era muito comum ver eles juntos; onde tinha sexo teria gênero e vice-versa. Dentro do contexto da colonialidade do gênero (e a distinção entre humano e não humano), o sexo precisava se manter só, gênero e sexo não podiam estar vinculados e racializados ao mesmo tempo (LUGONES, 2011, p. 108). A questão é que, o que se entende por sexo biológico é algo socialmente construído (LUGONES, 2008, p. 84) e a raça não é mais mítica ou fictícia que o gênero, os dois são ficções poderosas (LUGONES, 2008, p. 84). Se assumirmos que a denominação categorial constrói o que nomina (LUGONES, 2008, p. 81), então:

termos como ‘masculino’, ‘feminino’, ‘homem’, ‘mulher’, ‘macho’, ‘fêmea’, ‘heterossexual’, ‘homossexual’, ‘bissexual’ e outros, quando referidos a seres humanos, não se restringem à anatomia e às suas funcionalidades, mas indexam também aquilo que lhe é único: a linguagem e suas construções simbólicas. (MAZZARO, 2022, p. 45)

As pessoas colonizadas foram categorizadas como *varones* e *hembras*. Os *varones* tornaram-se não *humanos* por serem *não homens* e as *hembras* colonizadas tornaram-se não *humanas* por não serem *não homens* (LUGONES, 2011, p. 107). Por norma, o conceito de *mulher* refere-se às *hembras* burguesas, brancas, heterossexual excluindo as sujeitas colonizadas (LUGONES, 2008, p. 82). Como consequência disso, a mulher colonizada é uma categoria vazia, já que nenhuma *hembra* colonizada é uma mulher (LUGONES, 2011, p. 109)⁷³. A categoria usada pela autora para analisar aqueles que resistem à colonialidade de gênero é a da diferença colonial (LUGONES, 2011, p. 109).

Se a discussão sobre Modernidade/Colonialidade e as filosofias de Dussel e Quijano têm oferecido ferramentas para entender a construção do mundo colonial e a condição dos subalternos, ao serem analisadas com um olhar feminista se torna possível ver um pensamento masculino, incapaz de abranger a experiência feminina. Nessa concepção original da colonialidade, o gênero está subordinado à raça, da mesma forma como o gênero foi

⁷³A interseccionalidade mostra aquilo que se faz invisível quando categorias como gênero e raça são conceptualizadas de forma separada. Devido à construção dessas categorias, a interseccionalidade entende de forma equivocada as mulheres *de cor*; na interseção entre *mulher* e *negro* existe um vazio onde deveria existir a *mulher negra*, porque nem a categoria *mulher*, nem a categoria *negro* a incluem (LUGONES, 2008, p. 81-82).

subordinado à categoria de classe⁷⁴ (SOARES de MELO, 2019, p. 12). Assim, a discussão sobre Modernidade/Colonialidade é insuficiente para dar respostas sobre todos os aspectos relacionados com o gênero (LUGONES, 2008, p. 82).

A colonialidade do gênero é constituída e é constitutiva da colonialidade do poder, do saber, do ser e da natureza. Assim (a título de exemplo), a colonialidade do saber é generizada, e não é possível entendê-la realmente sem entender seu ser generizado. Não existe decolonialidade sem decolonialidade do gênero (LUGONES, 2011, p. 109), nem uma verdadeira separação entre raça e gênero nos argumentos de Quijano (LUGONES, 2008, p. 82). A colonialidade de gênero permite entender a interação opressiva e complexa de sistemas econômicos, racializantes e generizantes, nos quais cada pessoa pode ser vista como um ser vivo e histórico, não unicamente compreendidos como oprimidos de um modo simplista e unilateral (LUGONES, 2011, p. 109).

Lugones (2008) faz uma crítica do trabalho de Quijano e da ideia totalizante da raça como fundamento da configuração do poder e da exploração modernas. Para a autora, o gênero é tão importante como o poder na constituição da colonialidade/modernidade, e o que ela tenta fazer é expandir e complicar o enfoque de Quijano (LUGONES, 2008, p. 78).

A aproximação de Quijano sobre o tema do gênero é estreita, hiper-biologizada, supõe o dimorfismo sexual⁷⁵, a heterossexualidade e a distribuição patriarcal do poder. Pareceria que Quijano “não ter [tem] consciência dos pressupostos patriarcais, heterossexistas e eurocêtricos que existem sobre o gênero” (SOARES de MELO, 2019, p. 12-13).

Quijano entende o sexo como atributos biológicos que se tornam categorias sociais, e contrasta o sexo biológico com o fenótipo, mas o fenótipo não inclui atributos biológicos de diferenciação; ele ordena as relações de gênero em torno da colonialidade do poder, reduzindo o gênero à organização do sexo, seus recursos e produtos (LUGONES, 2008, p. 83-84). Essa análise da construção moderna/colonial de gênero é limitada, ao pressupor uma compreensão patriarcal e heterossexual do controle do sexo, seus recursos e produtos, além de ignorar a forma nas quais as mulheres colonizadas não brancas foram subordinadas e desprovidas de poder. Ao mostrar esse tipo de pressuposições, é possível perceber o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais dentro do marco analítico de Quijano (LUGONES, 2008, p. 78).

⁷⁴ Pelo contexto, assumo que aqui se faz referência ao marxismo.

⁷⁵ A problematização do dimorfismo biológico e sua relação com a construção dicotômica do gênero é central para entender a profundidade e as características do sistema moderno-colonial de gênero (LUGONES, 2008, p. 93).

Dentro do contexto brasileiro, considero importante mencionar o caso da professora Susana Bornéo Funck, que iniciou sua carreira no ano 1984, na Universidade Federal de Santa Catarina, e foi uma das principais vozes na divulgação do feminismo decolonial no Brasil dentro da área das letras, por meio de pesquisas, livros, artigos e eventos de caráter acadêmico (BORNÉO FUNCK e ALÓS, 2020).

1.5 Respostas à colonialidade

Decolonization is not an “and”. It is an elsewhere. (EVE TUCK e K. WAYNE YANG, 2012, p. 36)

Depois de estudar os principais conceitos usados pelo grupo Modernidade/Colonialidade, fica evidente que têm existido diferentes oposições às ambições do pensamento eurocêntrico, e que existe uma outra realidade que foi deixada na exterioridade pela colonialidade epistêmica, racial e cultural. Como consequência disso, foi construída uma narrativa da história na qual se excluiu as vozes subalternas (RINCON, MILLÁN e RINCON, 2015,). Essas vozes tornaram-se visíveis por meio (mas não unicamente) do trabalho do grupo Modernidade/Colonialidade. Eles têm identificado uma série de problemas e questionamentos referentes à constituição das nossas sociedades por causa do processo de colonização. Mas o caráter de engajamento social e práxis política do grupo permite aos seus trabalhos oferecerem respostas efetivas para a *superação*⁷⁶ da colonialidade, não só no campo acadêmico, mas também em espaços sociais, econômicos e políticos. Os itens que serão discutidos adiante mostram as respostas à colonialidade apresentadas por alguns dos membros do grupo. Os conceitos abordados estão longe de ser uma lista completa, já que isso estaria fora do escopo desta tese; o que pretendo é apresentar algumas propostas chave que de alguma forma se relacionam com o presente trabalho.

Antes de iniciar a discussão sobre as respostas à colonialidade, considero importante mencionar que a decolonização⁷⁷ não é uma metáfora (TUCK e YANG, 2012), ela deve estar acompanhada de ações concretas. A decolonização como metáfora permite torná-la um significante vazio para ser preenchido por caminhos genéricos em busca da libertação e com a possibilidade de recentrar a branquitude.

⁷⁶ A ideia de superação nos remete à dialética hegeliana e nos levaria a cair de novo no eurocentrismo. Por superação da colonialidade entendo a construção de sociedades pluriversais, livres de opressão, onde *todos* os seres humanos consigam desenvolver suas existências. Em última instância, um dos objetivos do movimento decolonial é o de modificar os termos da conversa sobre como construir essas sociedades.

⁷⁷ Os autores usam o termo *decolonization*, e considerei decolonização a tradução mais apropriada.

No contexto em que essa ideia foi enunciada, a colonização está relacionada com a tríade Colono-Nativo-Escravo, e se fundamenta na propriedade da terra. A decolonização está relacionada com o retorno de **todos** os territórios colonizados para os povos indígenas no Canadá, e não está relacionada com a melhora das condições nas sociedades dos colonos, como, por exemplo, o antirracismo ou as epistemologias críticas. Ao descrever todas as lutas contra o imperialismo como decolonizantes, é criada uma ambiguidade entre a busca pela justiça social e a decolonização, que é facilmente aceita entre minorias (subalternas) dentro dos Estados-nação coloniais. A decolonização não é um sinônimo de justiça social, ela oferece perspectivas diferentes às dos direitos humanos. Perspectivas perturbadoras mais do que complementares, pois a decolonização busca algo diferente dessas formas de justiça – eurocêtricas. É por isso que Fanon (1965) afirmou que a descolonização não passa nunca despercebida.

1.5.1 O giro decolonial

Como resposta à colonialidade surge o movimento do *giro decolonial*⁷⁸, originalmente proposto pelo filósofo Nelson Maldonado-Torres⁷⁹ (CASTRO-GÓMEZ e GROSGOUEL, 2007), que é definido por Ballestrin (2013, p. 105) como um movimento teórico e prático de resistência política epistemológica à lógica da Modernidade/Colonialidade. Esse movimento pretende ajudar as sociedades a superar a herança colonialista representada na colonialidade e gerar processos de mudança social que permitam mudar as relações de poder.

O giro decolonial complementa a categoria descolonização – no sentido em que foi usada pelas ciências sociais no final do século XX (CASTRO-GÓMEZ e GROSGOUEL 2007, p. 9), e se constitui como um terceiro elemento da Modernidade/Colonialidade. A modernidade e a colonialidade são categorias que pertencem à matriz colonial de poder, ao passo em que a decolonialidade permite ampliar o marco e os objetivos do “projeto decolonial” (MIGNOLO, 2008a, p. 249). Se considerarmos que a colonialidade é constitutiva da modernidade, e a lógica opressiva moderna gera descontentamento e desconfiança entre aqueles que se opõem à violência imperial, então, este descontentamento e desconfiança tornam-se projetos decoloniais que, por sua vez, terminam sendo também constitutivos da modernidade (MIGNOLO, 2008a, p. 249). Nas próprias palavras de Mignolo: “a conceitualização mesma da

78 É comum que os termos *giro decolonial*, *opção decolonial* e *decolonialidade* sejam usados como sinônimos dentro da literatura.

79 Maldonado-Torres o organizou em um evento na Universidade de Berkeley intitulado *Mapping Decolonial Turn*, no ano de 2005 (MIGNOLO, 2008a, p. 249).

colonialidade como constitutiva da modernidade é já o pensamento decolonial em marcha” (MIGNOLO, 2008a, p. 249, tradução minha)⁸⁰. Isso me permite afirmar que a decolonialidade se iniciou junto com o processo de conquista da América no século XVI⁸¹, e se mantém até os dias de hoje como um projeto inacabado. Para Mignolo (2007, p. 29-30), o giro decolonial é liberdade de pensamento e *abertura* para formas de vida outras⁸², é a limpeza da colonialidade do ser e do saber, é o desprendimento da retórica da modernidade e do seu imaginário imperial articulado na retórica da democracia.

Segundo Maldonado-Torres (2007, p. 159-161), o giro decolonial implica uma mudança de atitude dos sujeitos na práxis e na epistemologia, para assim conseguir passar de um projeto teórico para a construção de um projeto verdadeiramente decolonizador. Esse projeto não envolve unicamente o fim das relações formais de colonização, também exerce uma oposição radical ao legado da colonialidade do poder, do saber e do ser. Seu objetivo é pôr fim ao paradigma moderno da guerra⁸³, confrontando as hierarquias de raça, gênero e sexualidade que foram criadas ou fortalecidas pela modernidade europeia no processo de conquista e escravização. O giro decolonial também é um giro humanístico que pretende conseguir o reconhecimento de todo humano como membro real de uma mesma espécie, indo além de todo ceticismo misantrópico, ultrapassar a dialética do reconhecimento imperial e instaurar o paradoxo da doação⁸⁴. O giro decolonial não nega a razão eurocentrada, de fato tem coincidências que podem ser interpretadas de forma ambígua. A questão é que o giro decolonial tem a capacidade de usar as ambiguidades do pensamento moderno em favor da decolonização. Porém, tais coincidências com as ideias modernas (e pós-modernas) não são elementos centrais e constantes.

80 Texto original: “La conceptualización misma de la colonialidad como constitutiva de la modernidad es ya el pensamiento de-colonial en marcha”.

81 Aqui é importante lembrar que Mignolo considera a Wama Pomam, em 1616, e a Otabbah Cugoano, em 1787, como alguns dos primeiros pensadores decoloniais.

82 Na discussão decolonial, ao falar de modos outros (vidas outras, neste caso específico), se toma distância das formas de pensar, saber, ser e viver inscritas na razão ocidental. Assim, não se usa “outros modos”, ou “modos alternativos” para se referir aos pensamentos fundamentados nas histórias e nas experiências da diferença colonial (WALSH, 2010, p. 177).

83 O que entendo aqui, quando se faz alusão à guerra, é uma referência à não ética da guerra discutida na seção sobre colonialidade do ser.

84 O que entendo aqui, quando se faz alusão a doar, é uma referência ao dar dos *damnes*. O assunto foi discutido na seção sobre colonialidade do ser.

1.5.2 A transmodernidade

O projeto da transmodernidade é apresentado por Dussel (2005) para tentar ir além da visão etnocentrista da Europa sobre a modernidade, e propor uma pluriversalidade epistêmica na qual seja possível gerar um conhecimento situado e dialógico, desde diversas perspectivas e posições que reconheçam as necessidades coletivas (GÓMEZ VÉLEZ et al, 2017 p. 35-36). A transmodernidade deve ser entendida como um convite para o diálogo e não como um novo paradigma universal, abstrato e imperial; como um convite para pensar a Modernidade/Colonialidade de forma crítica e a partir de posições de acordo com as múltiplas experiências dos sujeitos vítimas da matriz colonial. É pela destruição das hierarquias entre os sujeitos considerados *humanos* e os *sub-outros* que seria possível acabar com a diferença sub-ontológica e restaurar o sentido e a relevância da diferença trans-ontológica (Maldonado-Torres, 2007, p. 162).

Para Dussel (2005, p. 31), só podemos reconhecer a injustiça e superar a limitação da *razão ilustrada* quando negamos o mito civilizatório da modernidade europeia e descobrimos o eurocentrismo; quando (eticamente) descobrimos a dignidade do outro (da sua cultura, do seu sexo, gênero etc.). É desta maneira que a *razão moderna* é transcendida, não como negação da razão em si, mas da sua parte violenta, eurocêntrica e hegemônica; não se trata de um projeto pré-moderno, de uma afirmação folclórica do passado, ou de um projeto pós-moderno (como negação da modernidade para cair num irracionalismo niilista).

O projeto transmoderno parte da alteridade para construir um projeto mundial de libertação (político, econômico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso etc.) por meio da solidariedade analéptica⁸⁵ entre centro/periferia, mulher/homem, humanidade/terra, cultura ocidental/culturas do mundo periférico, as diversas raças, etnias e classes; não através da negação, mas pela incorporação “da diferença” e pela “*subsunção real* do caráter emancipador racional da Modernidade e de sua Alteridade negada (‘o Outro’) da Modernidade (...)” (DUSSEL, 2005, p. 31).

1.5.3 Feminismos decoloniais

Como resposta à colonialidade do gênero, Lugones (2011) apresenta o feminismo decolonial que, segundo Alegre Gonzalez (2015, p. 56-57), identifica as produções feministas

85 Por analéptica entende-se algo que permite interrelações, em contraposição com o asséptico, que estaria totalmente limpo e não permitiria diálogo nenhum.

situadas nas margens do mundo acadêmico e do ativismo político, aquelas que estabeleceram deslocamentos político-epistêmicos nas suas análises críticas ao modelo de patriarcado moderno, nas suas articulações com o racismo, o capitalismo e a colonialidade. Assim, o feminismo decolonial estabelece uma distância com a colonialidade do saber e assume que a luta contra o saber eurocêntrico é fundamental para a emancipação e a decolonização (ALEGRE GONZALEZ, 2015, p. 56-57). Outros aportes feitos pelo feminismo decolonial estão relacionados com o questionamento a alguns conceitos centrais da modernidade colonial (como são a nação, o direito, a democracia, o capitalismo e seu modelo de desenvolvimento), para pôr em evidência o caráter patriarcal do Estado e a necessidade de identificar a dimensão moderno-colonial por trás dele (ALEGRE GONZALEZ, 2015, p. 65).

Mas isso não significa que o feminismo decolonial seja um movimento unicamente teórico⁸⁶, pelo contrário, o engajamento com as lutas e conquistas das mulheres, em diferentes espaços sociais, é um dos seus principais objetivos. Como exemplo, cito os movimentos das mulheres indígenas. Estes têm produzido tanto práticas como discursos que descentralizam as representações nacionalistas, indianistas e feministas⁸⁷, ao denunciar a opressão econômica e o racismo que definem os povos indígenas dentro dos projetos do Estado moderno, além de questionar o sexismo das organizações indígenas e o etnocentrismo do feminismo hegemônico (ALEGRE GONZALEZ, 2015, p. 68).

O feminismo decolonial faz uso do conceito de interseccionalidade, demonstrando a exclusão histórica e teórico-prática das mulheres não brancas, assim como das ideias de Quijano e sua colonialidade do poder (LUGONES, 2008, p. 77). Segundo Alegre Gonzalez (2015, p. 60-61), o movimento faz uma revisão da teoria e da política do feminismo de viés ocidental e burguês. Para conseguir isso, faz uso de uma série de marcos analíticos:

- O feminismo negro e de cor⁸⁸: o feminismo decolonial se considera herdeiro dos aportes das mulheres negras e de cor nos Estados Unidos, que articularam a opressão de classe, raça, gênero e sexualidade, além de promover uma epistemologia que explica como funcionam tais formas de dominação de um modo inseparável;

86 É importante mencionar que para autores como Curiel (2007, p. 160), essa produção acadêmica tem aberto vias para um pensamento crítico, mas não deixa de ser elitista e androcêntrica.

87 Aqui se faz referência ao feminismo hegemônico das mulheres brancas europeias. Para Lugones (2008, p. 94-95), as *hembras* excluídas não eram só subordinadas, mas também consideradas como animais no sentido mais profundo dos seres sem gênero.

88 Essa categoria compreende as mulheres negras, hispânicas, asiáticas, nativas americanas (indígenas) e *chicanas* (LUGONES, 2008, p. 82)

- Os movimentos indígenas e afrodescendentes aportaram uma revisão do papel que tem desenvolvido as mulheres nos processos de resistência das suas comunidades, retomando ideias sobre a invisibilidade da qual elas têm sido vítimas nos movimentos sociais, assim como dentro do próprio feminismo;
- O feminismo materialista francês questiona a ideia da natureza, apresentando a categoria de mulheres como uma classe de sexo e analisando a heterossexualidade como um regime político. Isso levou a uma crítica do essencialismo do sujeito mulher e da política de identidade inerentes;
- O feminismo autônomo denuncia o processo de institucionalização e tecnocratização que leva a uma dependência político-ideológica e econômica das políticas de desenvolvimento nos países do sul global;
- O feminismo lésbico radical pensou a heterossexualidade como um regime, e o movimento afirma que as primeiras experiências decoloniais, dentro do feminismo, encontram-se nas feministas racializadas e lésbicas que resistiram à dominação racista, pratriarcal e heterossexual a partir da subalternidade.

1.5.4 A interculturalidade crítica

A interculturalidade é uma categoria que tem sido trabalhada dentro do grupo Modernidade/Colonialidade por Catherine Walsh (2005, 2007, 2008, 2010). Ela se baseou nas lutas dos povos indígenas, e em menor medida das comunidades afrodescendentes⁸⁹, do Equador e da Bolívia, para identificar as características dos processos de inclusão social dessas comunidades desde a década de 1990.

Para poder falar sobre interculturalidade crítica, primeiro precisamos falar sobre multiculturalismo e pluriculturalidade, termos com genealogias e significados diferentes. O pluricultural e o multicultural são termos descritivos que servem para indicar a existência de múltiplas culturas num determinado lugar, procurando seu reconhecimento, tolerância e respeito (WALSH, 2008, p. 140). Esses termos fazem visível uma geopolítica do conhecimento, que tem a tendência a menosprezar as histórias e conhecimentos locais para dar preponderância

89 Para Walsh (2007, p. 52-53), as identidades, a cultura e a epistemologia negras ficam invisibilizadas pelas propostas dos povos indígenas equatorianos, o que termina contribuindo para uma subalternização das comunidades afrodescendentes, não só pela sociedade branca-mestiça hegemônica, mas também pelo movimento indígena. Esse é o motivo pelo qual as comunidades afrodescendentes são reticentes em assumir a interculturalidade como proposta pelos indígenas. Walsh (2008, p. 149-150) discute com maior profundidade a questão da diferença afro nas constituições do Equador e da Bolívia.

a uma sociedade multicultural num sentido universalista. Por esse motivo, é importante pensar numa interculturalidade crítica e decolonial (WALSH, 2008, p. 141).

O multiculturalismo foi originado nos países ocidentais (norte global), numa tentativa de relativismo cultural⁹⁰ que esconde a dimensão relacional e oculta a manutenção das iniquidades sociais; tem sido usado para orientar políticas estatais de inclusão dentro de um modelo de mercado neoliberal. Ele aponta para uma coleção de culturas singulares, sem nenhuma relação entre elas, no meio de uma cultura dominante (WALSH, 2008, p. 140). O pluriculturalismo é um termo mais usado na América do Sul, e mostra as particularidades e realidades das regiões onde os povos indígenas e os afrodescendentes têm convivido por séculos com os brancos-mestiços, num contexto de mestiçagem racial. O “pluri” sinaliza a convivência de culturas num mesmo espaço, mas sem uma profunda inter-relação equitativa (WALSH, 2008, p. 140).

Segundo Walsh (2010, p. 168-170), a interculturalidade é um termo comumente usados numa grande variedade de contextos e interesses sociopolíticos (que chegam a ser opostos). Sua compreensão é ampla e difusa, porém, pode ser vista desde três perspectivas diferentes⁹¹:

- A perspectiva relacional, que faz referência à forma mais básica de intercâmbio e contato entre culturas onde, tipicamente, se oculta ou minimiza o conflito nos contextos de poder e se deixa de lado as estruturas sociais que estabelecem as diferenças culturais em termos de superioridade ou inferioridade;
- A perspectiva funcional centra-se no reconhecimento da diversidade e diferenças culturais, procurando a inclusão nas estruturas sociais hegemônicas e a funcionalidade do sistema existente, sem tocar as causas das desigualdades sociais e culturais, o que termina sendo uma nova estratégia de dominação que aponta para o controle étnico;
- A perspectiva da interculturalidade crítica não parte do problema da diversidade ou da diferença, mas da estrutura colonial/racial e do reconhecimento de que a diferença deve ser construída dentro de estruturas sociais racializadas e

90 Segundo Piedade (2010, p. 71-72), o relativismo cultural afirma que cada cultura possui seus próprios termos, e esta só pode ser julgada por meio deles, o que inviabilizaria os métodos comparativos dentro da antropologia. O relativismo nega os valores absolutos, porém, não rejeita a moralidade, valoriza a dignidade intrínseca de cada sociedade e afirma a importância da tolerância. Também possui (pelo menos na sua formulação original) uma visão preservacionista/salvacionista com respeito aos povos primitivos, ao tentar proteger esses povos (subordinados) da discriminação dos povos dominantes.

91 A interculturalidade pode e é usada como sinônimo de multiculturalidade ou pluriculturalidade, dependendo do contexto e do interesse de quem estiver elaborando o discurso. É clara a relação de interculturalidade relacional com a multiculturalidade, e de interculturalidade funcional com pluriculturalidade.

hierarquizadas (nas quais os brancos ocupam a parte superior e os povos indígenas e afrodescendentes a parte inferior). A interculturalidade crítica é um projeto construído pelas pessoas para transformar instituições e relações sociais que permitam o estar, o ser, o pensar, o sentir e o viver de formas distintas.

A interculturalidade crítica ainda não existe, é algo a ser construído e vai muito além do respeito, da tolerância e do reconhecimento da diversidade (WALSH, 2010, p. 170). Ela pretende gerar um processo social e político “mas também ético e epistêmico” para construir sociedades com relações e condições de vida diferentes (WALSH, 2008, p. 140). Aponta para mudanças radicais nas estruturas coloniais de poder, nas quais sejam re-construídas estruturas que permitam pôr em relação equitativa as lógicas, práticas e modos culturais diversos de pensar, atuar e viver (WALSH, 2008, p. 141)⁹². Para Walsh (2005, p. 25-27), esse processo assume a decolonialidade como estratégia, ação e meta da seguinte forma: a interculturalidade está concebida e pensada a partir da experiência vivida da colonialidade (principalmente pelo movimento indígena no Equador e na Bolívia), sendo um reflexo de um pensamento que não está baseado nos princípios da modernidade eurocêntrica, e com sua origem no sul global (o que é uma mudança da geopolítica do conhecimento hegemônico com centro no norte global). Nesse processo, o fim não é uma sociedade ideal como um abstrato universal, e sim o questionamento e a transformação da colonialidade do poder, do saber e do ser, considerando que as relações de poder não desaparecem, podem ser transformadas e reconstruídas.

1.5.5 As pedagogias decoloniais

A discussão sobre as pedagogias decoloniais vai se fundamentar nas propostas de Catherine Walsh (2013b), mas isso não quer dizer que seja ela a criadora da categoria. As pedagogias decoloniais são tão antigas e variadas quanto a colonialidade e as formas de resistência contra ela, no caso do Brasil a obra de Paulo Freire nos encaminha nesta direção (FREIRE, 2000 e 2013). O trabalho de Walsh serve como um suporte conceitual dentro da produção do grupo Modernidade/Colonialidade. Para Walsh, as pedagogias decoloniais são:

metodologias produzidas em contextos de luta, marginalização, resistência [...];
pedagógicas como práticas insurgentes que racham a Modernidade/Colonialidade e

92 Talvez o exemplo mais claro disso, sejam as constituições do Equador e da Bolívia, nas quais os movimentos de indígenas e de afrodescendentes conseguiram incluir artigos que de fato aplicam a interculturalidade em diferentes níveis. Para se aprofundar sobre o tema veja Walsh (2008).

permitem outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, existir e viver-com. (WALSH, 2013b, p. 19, tradução minha)⁹³

Walsh (2013b, p. 29) defende que a pedagogia e o pedagógico não estão pensados no sentido instrumentalista do ensino e da transmissão do saber, nem limitadas ao campo da educação nos espaços escolarizados. As pedagogias decoloniais são entendidas como uma metodologia fundamental dentro e para as lutas sociais, políticas, ontológicas e epistêmicas pela libertação. Nesse sentido, elas não remetem à leitura de um panteão de autores, nem são proclamadas como um novo campo de estudo ou paradigma crítico: elas são construídas dentro da luta das “comunidades subalternizadas” para entender o que tem que ser enfrentado, contra o que deve se resistir, com quais visões e com quais práticas de criação e libertação (WALSH, 2013, p. 63-64). Assim, Walsh tenta “pensar o decolonial pedagogicamente e o pedagógico decolonialmente” (WALSH, 2013, p. 31, tradução minha)⁹⁴.

Complementado as ideias de Walsh (2013b), Mignolo e Vazquez (2017, p. 492) apontam que as pedagogias decoloniais não procuram formar especialistas numa disciplina, mas sim formar relações humanas. Dessa maneira, elas oferecem uma nova forma de educar as pessoas para respeitar a diversidade humana e as diferentes formas de ser, estar e pensar no mundo.

Walsh (2013b, p. 32) se baseia nos trabalhos de Paulo Freire e de Frantz Fanon para formular sua visão das pedagogias decoloniais⁹⁵. Freire cita Fanon desde a *Pedagogia do Oprimido* (2013), mas é só nos seus últimos trabalhos que considera seriamente a postura racial, política, epistêmica e ontológica, assim como a proposta pedagógica de construir uma nova humanidade de caráter questionador de Fanon (WALSH, 2013b, p. 32). Freire ofereceu os fundamentos para pensar a pedagogia politicamente, focando nas condições existenciais das classes pobres e excluídas (os oprimidos) e na injusta “ordem” social que gera a violência dos opressores e desumaniza o oprimido (WALSH, 2013b, p. 37-40).

No livro *Pedagogia do Oprimido* (FREIRE, 2013) – publicado originalmente no ano de 1968 – o autor afirma que o modelo educacional tradicional é opressivo ao evitar que os estudantes desenvolvam capacidades críticas e reflexivas, e chama esse modelo de bancário. Sua proposta consiste num modelo de educação dialógica baseada na participação ativa dos

93 Texto original: “metodologías producidas en los contextos de lucha, marginalización, resistencia [...]; pedagogías como prácticas insurgentes que agrietan la modernidad/colonialidad y hacen posible maneras muy otras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con”.

94 Texto original: “pensar lo decolonial pedagógicamente y lo pedagógico decolonialmente”.

95 Ainda que centrais, as ideias de Freire e Fanon são complementadas por autores como Manuel Zapata Olivella e Orlando Fals Borda (WALSH, 2013b) e Jacqui Alexander e Juan García Salazar (WALSH, 2018).

educandos e no desenvolvimento de capacidades críticas destes sobre seu entorno. Já em *Pedagogia da Indignação* (FREIRE, 2000), último livro escrito por Freire, a primeira parte é composta por “cartas pedagógicas” e a segunda por uma série de textos escritos com anterioridade, porém não publicados. Nesse livro o autor deixa de falar do oprimido e da consciência da classe oprimida para a consciência do homem e da mulher oprimidos, da desumanização e a relação entre opressores-oprimidos, colonizador-colonizado, colonialismo-(não)existência. É por meio desse movimento de autocritica, de se repensar e repensar o mundo, que Freire mostra uma práxis crítica, não como algo fixo e estável, mas como uma prática e processo contínuos de reflexão e ação (WALSH, 2013b, p. 37-40).

Fanon tinha subjetividade histórica e projeto diferentes dos de Freire. Sua preocupação com o poder colonial, as causas da alienação e a barbárie capitalista definiram sua obra e ação política (WALSH, 2013b, p. 41). Enquanto para Freire o ponto de partida foi o pedagógico, para Fanon foi o problema colonial. Entretanto, ao apresentar a descolonização como um processo de populações aprendendo a serem homens e como prática de uma intervenção na criação de homens novos, Fanon criou os fundamentos para pensar pedagogicamente a humanização e a descolonização (WALSH, 2013b, p. 42). Para Fanon, a descolonização significa desaprender tudo que foi imposto pela colonização e pela desumanização para reaprender a ser homens e mulheres, tanto na esfera individual como na coletiva (WALSH, 2013b, p. 43).

O que os dois autores têm em comum é o *telos* pela liberdade, ou seja, a necessidade de alcançar, tanto individual como coletivamente, uma consciência de liberdade sobre a dominação como prática de transformação. Essa noção de liberdade apontava para os dois autores a relação entre a ética e a humanização, no caso de Fanon, com o Estado-nação ético e, no caso de Freire, com a superação da injustiça desumanizante (WALSH, 2013b, p. 49-50). Para os dois autores, o processo de humanização e libertação individual requer a humanização e a libertação social, o que nos leva à conexão entre o subjetivo e o objetivo, entre o que foi interiorizado no processo de desumanização e o reconhecimento das estruturas e condições sociais que geram a desumanização (WALSH, 2013b, p. 54).

Voltando à conceituação de Walsh (2013b), a autora afirma que o objetivo das pedagogias decoloniais não é o de liberar identidades culturais como se a dominação cultural pudesse ser resolvida no campo cultural. Mais do que isso, elas devem atacar as condições ontológicas de racialização e generalização para transformá-las de forma que se superem ou desfaçam as categorias identitárias coloniais sujeitas à inferiorização como *negro* e *índio* pela

condição étnico-racial, ou *mulher negra* e *mulher indígena*, duplamente condenadas por serem *negras* ou *índias* e por serem mulheres. É por meio desse tipo de trabalho que “vai se enlaçando o pedagógico e o decolonial, passando da conceituação, construção e práxis de pedagogias denotadas ‘críticas’ para conceber-se, construir-se e chamar-se mais radicalmente como ‘decoloniais’” (WALSH, 2013b, p. 55, tradução minha)⁹⁶.

1.5.6 Epistemologias do sul

As epistemologias do sul são uma categoria proposta originalmente por Boaventura de Sousa Santos, e parte do questionamento (não só de Santos, mas de vários autores dentro e fora do grupo Modernidade/Colonialidade) do universalismo etnocêntrico “eurocêntrico”, do positivismo epistemológico e do neoliberalismo científico nas ciências sociais, para valorizar e descobrir perspectivas trans-modernas úteis para a decolonização destas ciências (BALLESTRIN, 2013, p. 109). Assim, as epistemologias do sul representam uma busca de conhecimentos que dão viabilidade às práticas cognitivas dos povos historicamente oprimidos pelo colonialismo, ao se abrir a formas distintas de pensar e conhecer, ao dignificar as experiências da América Latina (RINCÓN et al, 2015, p. 90-93).

Na conceitualização das epistemologias do sul, Santos e Meneses (2010) afirmam que não existem epistemologias⁹⁷ neutras – concordando indiretamente com a tese do ponto zero –, e que aquelas que acreditam sê-lo terminam sendo as menos neutras; não existe conhecimento sem práticas e atores sociais, o que torna qualquer conhecimento válido em um conhecimento contextual (SANTOS e MENESES, 2010, p. 16). Nas palavras de Santos: “Todos os conhecimentos são testemunhais porque o que conhecem sobre o real (a sua dimensão ativa) se reflete sempre no que dão a conhecer sobre o sujeito do conhecimento (a sua dimensão subjetiva)” (SANTOS, 2010, p. 49). Santos e Meneses (2010) também estabelecem que a reflexão epistemológica deve influenciar na práxis das práticas sociais. Olhando dessa forma, as epistemologias do sul seriam um:

conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante,

96 Texto original: “se va enlazando lo pedagógico y lo decolonial, pasando de la conceptualización, construcción y praxis de pedagogías denotadas ‘críticas’ a concebirse, construirse y llamarse más radicalmente como “decoloniales”.

97 Para os autores, epistemologia é “toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido” (SANTOS e MENESES, 2010, p. 16).

valorizam os saberes que resistiram com êxito [...] e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (SANTOS e MENESES, 2010, p. 13)

A subvalorização do conhecimento não ocidental aconteceu mediante categorias como as de *conhecimentos tradicionais*, o que tornou esses saberes em “resíduos de um passado sem futuro” (SANTOS e MENESES, 2010, p. 17). A epistemologia eurocêntrica gerou a supressão dos conhecimentos locais (o epistemicídio) conformando uma perda ontológica onde os saberes inferiores eram para os seres inferiores (SANTOS e MENESES, 2010, p. 17). Essa negação de uma parcela dos seres humanos e sua humanidade se constitui num ato sacrificial, na medida em que permite a outra parte da humanidade se proclamar como universal (SANTOS, 2010, p. 34).

É importante aclarar que Santos e Meneses (2010) não veem a ciência moderna como um mal ou um bem incondicional. Para Santos (2010, p. 49), a ciência moderna tem superioridade sobre outras formas de conhecimentos em múltiplas áreas, mas em outras não, como seria o caso da preservação da biodiversidade por meio dos conhecimentos indígenas. A ciência é diversa, o que permite intervenções contraditórias. Assim, esse paradigma tem sido apropriado pelos oprimidos para fundamentar seus argumentos contra-hegemônicos (SANTOS e MENESES, 2010, p. 17-18). Procurar credibilidade para os conhecimentos não científicos não significa a subvalorização do conhecimento científico, e sim a interdependência e a interação entre saberes científicos e não científicos (SANTOS, 2010, p. 48).

As diferentes alternativas a tais epistemologias eurocêntricas afirmam que o mundo é epistemologicamente diverso, e que tal diversidade é algo positivo que permite o enriquecimento das capacidades humanas. Todavia, essa pluralidade não é sinônimo do relativismo epistemológico, pelo contrário, a diversidade epistêmica é sinônimo das epistemologias do sul (SANTOS e MENESES, 2010, p. 19).

Santos e Meneses (2010) fundamentam seu trabalho em dois conceitos chave, o *pensamento abissal* e, como resposta a esse pensamento, a *ecologia dos saberes* (ou pensamento pós-abissal), que consiste numa epistemologia desestabilizadora na medida em que faz uma “crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível” (SANTOS, 2010, p. 29).

Para Santos (2010, p. 29), “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal” (SANTOS, 2010, p. 29), que gera um sistema de distinções (visíveis e invisíveis), onde as invisíveis se estabelecem por meio de uma divisão da realidade social na qual o outro lado desaparece como realidade e é “produzido como inexistente” (SANTOS, 2010, p. 29). Essa

inexistência significa não ser relevante ou compreensível, e ser excluído por pertencer ao outro lado. Do outro lado, não existe conhecimento científico, existem crenças, opiniões, magia e idolatria que, no melhor dos casos, podem se tornar matéria-prima para a verdadeira pesquisa científica (SANTOS, 2010, p. 29).

O pensamento abissal permite que a ciência moderna tenha o monopólio do verdadeiro e do falso em detrimento de conhecimentos como a filosofia e a teologia (ainda que estas disciplinas não se encontrem do outro lado), o que gera a disputa entre as formas científicas e não científicas de verdade. Nessa disputa, simplesmente é inviável aplicar a distinção científica de verdadeiro/falso, e também as “verdades” não verificáveis da filosofia e da teologia – que conseguem se constituir como fontes alternativas de conhecimento dentro do cânone ocidental – aos conhecimentos imensuráveis e incompreensíveis que se encontram do outro lado da linha abissal (SANTOS, 2010, p. 30-31).

Como exemplo dessa situação, Grosfoguel (2016, p. 27-28) afirma que, nas universidades ocidentais, o conhecimento produzido por epistemologias outras e desde regiões não consideradas ocidentais é assumido como inferior com respeito ao conhecimento produzido pelos homens ocidentalizados dos cinco países⁹⁸ que conformam o cânone dentro das ciências sociais. O conhecimento gerado pelo sul global é segregado numa espécie de *apartheid* epistêmico, mas também é segregado o conhecimento produzido pelas mulheres (sejam ocidentais ou não), o que torna as estruturas das universidades ocidentais racistas e sexistas, simultaneamente.

Santos (2010, p. 34-35) considera que o pensamento abissal estrutura o conhecimento moderno, fator que termina sendo constitutivo das relações políticas e culturais do ocidente – o “norte global” – com o resto do sistema mundo, algo que é tão válido na atualidade quanto no período colonial. É necessário reconhecer a existência do pensamento abissal para deixar de reproduzi-lo, e conseguir umas estruturas de pensamento não derivativas que gerem uma “ruptura radical com as formas ocidentais modernas de pensamento e ação” (SANTOS, 2010, p. 45).

Já a *ecologia dos saberes*, ou pensamento pós-abissal, é apresentado por Santos como: “aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul” (SANTOS, 2010, p. 45), enquanto se confronta a cultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes. Esta, baseada no reconhecimento da pluralidade epistemológica (ecologia na qual um desses saberes é a ciência

98 França, Inglaterra, Alemanha, Itália e Estados Unidos.

moderna) e em interações sustentáveis entre os diferentes saberes que não comprometam sua autonomia. Assim, Santos afirma que “a ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento” (SANTOS, 2010, p. 45), o que nos leva, necessariamente, a desistir da ideia de uma epistemologia geral, já que em cada lugar existem diversos conceitos sobre o que seria o conhecimento, assim como os parâmetros para sua validação (SANTOS, 2010, p. 46).

Sardo (2013) faz uma crítica à proposta de Santos (2010), argumentando que por um lado é requerido que para aprender com o sul é necessário se desfamiliarizar do norte “global” e de tudo o que tenha a ver com a herança colonial. Por outro lado, ao propor o uso do conhecimento (abarcando um diálogo entre o científico e o não científico) como recurso contra-hegemônico, o autor parte do princípio de que as “outras formas de conhecimento” só existiriam de um lado da linha abissal, o sul pré-colonial, e de que elas seriam alternativas ao conhecimento científico racional. Isso as colocaria em níveis de interlocução diferentes e terminaria gerando uma hierarquia de saberes. Os saberes “alternativos” precisam ser verificáveis pela ciência moderna e estar “alojados em experiências cognitivas que podem ser explicadas, verificáveis e transformadas em conhecimento global” (SARDO, 2013, p. 69). Isso coloca os conhecimentos efêmeros e transitórios fora da ecologia dos saberes, ao não poder fazer parte de um conhecimento global. No que se refere aos saberes que fazem parte de diversas práticas musicais (ao serem incorporados, tácitos, não verbalizáveis etc.), esses também ficariam de fora da ecologia dos saberes. Para Sardo (2013), que se posiciona a partir da etnomusicologia, a ecologia dos saberes termina mantendo as epistemologias dominantes e a violência epistêmica.

1.5.7 Decolonialidade na universidade

A universidade – como modelo de instituição – está inscrita na colonialidade do saber e, quando fundamentada em discursos como a internacionalização, a produtividade e a qualidade, tem sido orientada para um modelo empresarial utilizando uma série de indicadores que buscam a normalização das práticas de produção de conhecimento (RESTREPO, 2018, p. 9-10). Essa orientação favorece ritmos e propósitos nas pesquisas que viram as costas para a produção de conhecimentos críticos e a vinculação dos agentes acadêmicos para com as mobilizações sociais dos setores historicamente subalternizados (idem, p. 14). Assim, para gerar processos de decolonização nas universidades Restrepo (2018) propõe três estratégias:

- A interrupção genealógica: nesta estratégia se faz uma historização radical dos múltiplos efeitos das pretensões de uma verdade “absoluta”, assim como da suposta “totalidade” das ciências.
- O giro decolonial: aqui se questiona o eurocentrismo que tem desqualificado os conhecimentos dos sujeitos colonizados.
- A provincialização da Europa: nesta estratégia se busca mostrar a historicidade das formas de pensamento, os ordenamentos políticos e as práticas que são consideradas como universais. Assim, Europa seria deslocada de um imaginário centro-epistêmico⁹⁹.

Nesta discussão não podíamos deixar de mencionar o Encontro de Saberes (DE CARVALHO, 2010; DE CARVALHO e FLÓREZ, 2014; DE CARVALHO e VIANNA, 2020). Essa iniciativa:

Leva a perspectiva da descolonização do plano meramente teórico e abstrato para a realização concreta e efetiva de uma academia pluriepistêmica, onde os conhecimentos tradicionais e científicos, orientados por perspectivas convergentes, divergentes, compatíveis, incompatíveis, comensuráveis e incommensuráveis possam conviver com equidade de espaço e legitimidade. (DE CARVALHO e VIANNA, 2020, p. 33)

O Encontro de Saberes é uma intervenção multidimensional dos espaços acadêmicos onde se trabalha a inclusão étnico-racial, epistêmica, institucional, política e pedagógica. O início do encontro aconteceu no ano 2010, e tinha uma perspectiva intercultural para descolonizar o modelo de conhecimento das universidades da América Latina. Isso acontecia ao incluir saberes locais tradicionais transmitidos por mestres das comunidades que possuem esses conhecimentos. Tais mestres lecionam em diferentes universidades (recebendo uma gratificação financeira similar à de um professor substituto com título de doutor) e são acompanhados por um professor parceiro. No encontro não se pretende criar uma grade curricular universalista, e sim “o desenvolvimento de protocolos particulares, específicos para os diálogos nas diversas áreas do saber, em cada experiência em particular” (DE CARVALHO e VIANNA, 2020, p. 29).

Nesse sentido, se a etnografia nos permite aprender *sobre* os mestres afrodescendentes e indígenas, e a pedagogia do oprimido de Freire nos permite aprender *com* os mestres

99 Esse centramento epistêmico acontece quando – entre outras práticas – são tomados como referências privilegiadas os autores, os conceitos e os estilos acadêmicos europeus e norte-americanos. A provincialização da Europa não busca deixar de dialogar com tais autores ou desconhecer seus conceitos e estilos, mas complexificá-los, complementá-los e interrompê-los quando necessário, para ampliar o espectro das discussões incluindo interlocutores com diferentes estilos intelectuais (RESTREPO, 2018, p. 21-22).

afrodescendentes e indígenas, então, o Encontro de Saberes nos permite aprender *deles*. Isso valoriza esse tipo de saberes, assim como as comunidades que os possuem, e os coloca numa situação de igualdade com respeito aos conhecimentos das sociedades ocidentais.

1.5.8 A desobediência epistêmica

A desobediência epistêmica é uma proposta desenvolvida dentro do grupo Modernidade/Colonialidade por Walter Mignolo, mas já estava sendo enunciada por Quijano desde o século passado (1992, p. 19). Está relacionada com a colonialidade do saber e sua superação, como um passo necessário para construir o mundo transmoderno de Dussel (MIGNOLO, 2010a, p. 16), ou para conseguir a decolonialidade do ser (MIGNOLO, 2010a p. 13).

Para Mignolo (2009a, p. 2-3), a decolonialidade epistêmica parte dos conceitos de conhecimentos situados, da corpo-política e da geopolítica para romper com o sistema de classificação social imposto pelo colonialismo (ainda vigente no mundo todo). Dessa forma, a desobediência epistêmica nos força a romper com a falácia da epistemologia do ponto zero e a superioridade do saber ocidental. Também é necessária para que processos de desobediência civil (como os de Gandhi ou Martin Luther King, no aspecto político) consigam chegar aos pontos de não retorno. Porém, a desobediência civil só consegue reformas, não transformações, e é aqui que o pensamento decolonial faz uso da desobediência epistêmica, para se consolidar (MIGNOLO, 2009a p. 15); não para mudar o conteúdo da conversa, e sim para mudar os termos da conversa (MIGNOLO, 2010a p. 4)¹⁰⁰. Para Rufer (2017, p. 75-77), o sujeito desobediente surge de dentro da colonialidade, mas não está totalmente subsumido por ela. Tem a possibilidade de resistir e corroer a autoridade dos fundamentos epistemológicos ao enunciar saberes subalternizados desde um princípio de equidade epistêmica.

Ao se engajar na desobediência epistêmica, o *antrophos* para de procurar sua inclusão dentro do *humanitas* de duas formas. Uma seria por meio do capitalismo e da desocidentalização, onde as regras continuam sendo as mesmas, mas quem determina as regras não são as instituições ocidentais (caso dos países asiáticos que alcançaram altos graus de riqueza material nas últimas décadas). A outra forma seriam as opções decoloniais, nas quais a

100 Mudar os termos da conversa significa olhar para as hipóteses que suportam as enunciações de lócus, indo além das controvérsias entre as disciplinas e suas interpretações, já que estas se mantêm nas mesmas regras (termos da conversa) e o controle do conhecimento não é questionado. Para poder questionar a base do conhecimento moderno precisamos nos perguntar quem tem o conhecimento, mais do que o objetivo desse conhecimento (MIGNOLO, 2010^a, p. 4).

manutenção da vida (para todos os seres humanos) está acima da produção de bens materiais (MIGNOLO, 2010a p. 3).

Ao situá-los na segunda opção, devemos considerar a desobediência epistêmica não como um ponto final, ou um contradiscurso que consiga engolir a lógica binária moderna. Devemos considerá-la como um aprendizado sobre os espaços para mostrar o poder e compreender sua linguagem de uma forma que não possa ser administrada por aqueles que são os donos dos seus códigos (RUFER, 2017, p. 83). Para ir além do conhecimento moderno e enfrentar a colonialidade, é necessária a desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2017, p. 30). Para conseguir assumir essa postura epistemológica, Kettuly (2020, p. 14-15) apresenta dois passos:

- Compreender que a Europa conseguiu se tornar o centro da modernidade e da produção de conhecimento por meio da dominação, da exploração e da expropriação colonial da América;
- Pensar na exterioridade negada pela modernidade ocidental, pensar nas experiências sociais e nos saberes apagados.

Ao des-subalternizar esses conhecimentos, se dá uma disputa entre a razão moderna e a razão subalterna¹⁰¹, na qual a última passa a gerar novos espaços de enunciação. Para que a razão subalterna e seus conhecimentos consigam gerar processos efetivos de decolonidade, é preciso reconhecer a existência da *diferença colonial* como o espaço onde as histórias locais e os projetos globais são adaptados, aceitos, rejeitados ou ignorados (MIGNOLO, 2003, p. 10). Assim, para praticar a desobediência epistêmica e se posicionar contra a Modernidade/Colonialidade, é necessário estar cientes do “melhor” que foi produzido na modernidade, do mesmo modo que é preciso conhecer as falsas narrativas eurocêntricas e recuperar os saberes que foram apagados por ela (KETTULY, 2020, p. 17).

101 Entende-se por razão subalterna o conjunto de práticas teóricas que é construído a partir das ações da Modernidade/Colonialidade, mas que ao mesmo tempo se opõe a elas (MIGNOLO, 2003, p. 139-140).

CAPÍTULO 2

(DE)COLONIALIDADE E MÚSICA

Querido compositor latinoamericano: (...) No intentes incursionar en papeles que no te han sido asignados. No vanguardices, porque te vamos a boicotear. (...) Escribe cosas que nosotros podamos entender. Color local sí, puedes ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, melodías indígenas, porque ya sabes eso de ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’. Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos. Firmado: Asociación de Críticos Musicales de Europa y Tribunal de Geopolítica Musical. (HERRERA, 2015, baseado em um texto de Leo Maslíah)

Que seria a decolonialidade na música? Uma questão relacionada com o repertório de origem europeia? Decolonizar significaria trocar esse repertório forâneo por outro de origem nacional? A resposta à última pergunta seria relativamente simples: não (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 63; EWELL, 2020; MADRID, 2017). Durante esta seção pretendo mostrar o porquê. Com respeito à primeira e segunda perguntas, pretendo mostrar os textos que se aproximam da música numa perspectiva decolonial. Posso adiantar uma das conclusões que trago: a prática musical advinda da academia está profundamente colonializada. Isso é uma verdade empírica para muitas das pessoas que trabalham dentro da área e, de acordo com Shifres e Gonnet (2016, p. 53), essa prática vai muito além da organização dos sons, para chegar a determinar o que é música e o que é ser músico. Tornar essa situação merecedora de uma discussão aprofundada, para assim poder mostrar como está estruturada e de que forma funciona a colonialidade dentro do mundo acadêmico musical, é justamente o que esta parte do marco teórico pretende oferecer.

Neste capítulo, será feita uma exposição dos conceitos¹⁰² que nos permitem identificar a colonialidade. Para isso, inicio com uma discussão sobre as estéticas decoloniais. Adiante, trago a área da música para (a partir de um viés decolonial) discutir sobre: (1) a escrita musical, (2) o racismo, (3) a música popular e (4) a questão de gênero.

Não me passa despercebido que organizar a discussão desta forma – assim como acontece no próximo capítulo – termina sendo a expressão de uma epistemologia modernista e categorial, justamente, uma das coisas que uma epistemologia decolonial crítica. Aqui é importante mencionar os trabalhos de Irene Lopez (2009), Melina Silva (2021) e Bibiana

102 Um esclarecimento sobre o local de enunciação dos conceitos e ferramentas é importante. O capítulo 4 está restrito a trabalhos acadêmicos publicados no Brasil, sobre o Brasil, ou por autores brasileiros. Por esse motivo, as discussões sobre decolonialidade em música feitas fora do Brasil serão incluídas nesta seção, e alguns trabalhos de origem local constarão no capítulo 4.

Bragagnolo (2021). O texto de Lopez (2009) apresenta um duplo problema com as classificações. Por um lado, elas foram concebidas em contextos diferentes – para o norte global –, o que implica algum nível de adequação metodológica – ou de inadequação, quando se quer implantá-las da forma com que foram concebidos originalmente. Por outro, essas classificações reproduzem valores que implicam a marginalização, a estigmatização e a desvalorização das manifestações culturais que não coincidam com os critérios de valor (LOPEZ, 2009, p. 23). O trabalho de Silva (2021) nos convida a descategorizar¹⁰³ a música como resposta ao pensamento eurocêntrico e Bragagnolo (2021) opta pela desclassificação¹⁰⁴ como processo emancipatório e decolonial. Porém, a enunciação dos conceitos referenciados a seguir é feita em espaços acadêmicos (com profundos traços de colonialidade) classificados por categorias – e áreas de conhecimento, no capítulo 3. Considero que manter tal categorização simplifica a aproximação desses discursos para o leitor, e que apresentá-la de uma forma crítica é mais um modo de advogar pela decolonialidade.

Um segundo aspecto a levar em consideração é que muitos dos trabalhos aqui apresentados não se enquadram numa única área de conhecimento, como, por exemplo, o artigo de Ewell (2020), que poderia ser categorizado como educacional, quando fala em mudanças do currículo no ensino da teoria musical, ou como musicológico, quando discute o racismo em Heinrich Schenker (como pessoa, assim como dentro da sua teoria de análise). A classificação feita não representa um juízo de valor sobre um aspecto ser mais importante do que outro em trabalhos específicos, e não deve ser entendida como algo rígido, nem como um intento de fortalecer essas categorias ou a ideia mesma da categorização.

Um terceiro aspecto a ser considerado é que alguns trabalhos não se autoidentificam como decoloniais, não fazem uso dos pontos de vista decoloniais, ou não são produzidos no contexto do sul global. O melhor exemplo disto também seria o trabalho de Ewell (2020), entretanto, não queremos cair na atitude que Restrepo e Rojas (2010, p. 220) criticam dentro de alguns autores, aquela de rejeitar tudo aquilo que esteja associado à modernidade. Ainda que Ewell (2020) não fale desde o sul global e sim para um grupo privilegiado nos Estados Unidos,

103 Essa proposta está relacionada com as categorias dos gêneros musicais criados pelas companhias discográficas. Para a autora, tal categorização impede uma verdadeira apreciação dos significados das músicas nos contextos nos quais foram criadas.

104 A autora se posiciona dentro da tradição musical erudita para repensar a identidade do performer musical e os pressupostos envolvidos na construção desse tipo específico de identidade. O objetivo da proposta é sustentar práticas musicais plurais com relações horizontalizadas que permitam o surgimento das narrativas artísticas ausentes.

e que não argumente a partir da decolonialidade¹⁰⁵, suas ideias (assim como algumas das consequências da apresentação desse artigo) contribuem para o caminho que pretendemos transitar com esta tese.

Um quarto aspecto que não deve ser esquecido é que o campo da música funciona por meio de um rizoma retroalimentado de alta complexidade, que envolve todas as categorias e as áreas mencionadas, junto com o mundo não acadêmico, as expressões da música popular, da música tradicional, da indústria do entretenimento etc. Nenhuma das áreas ou campos funciona independentemente, e tentarei mostrar essas interconexões quando possível. Em última instância, o que pretendo aqui é organizar a exposição dos diferentes argumentos da forma mais clara possível; considero que apresentá-los organizados dentro da categorização na qual eles foram enunciados facilita sua compreensão por parte do leitor.

2.1 Estética e decolonialidade

La definición de lo que es arte proviene de una lógica del tercero excluido; es decir, lo que es arte se define por contraste con lo que no es arte (MORENO, 2015, p. 217).

Descolonizar la estética para liberar la aesthesis no es ya un hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012, p. 15).

Antes de entrar na (de)colonialidade musical, é necessário mencionar a questão da colonialidade do sentir e, em consequência, da relação entre estética e aesthesis¹⁰⁶. Isto se deve a que as estéticas decoloniais funcionam como uma ponte entre os conceitos expostos no primeiro capítulo, e uma práxis artística decolonial em geral e musical em particular.

Um ponto importante a mencionar é que concordo com Alex Schlenker quando afirma “Não acredito que exista em si uma fotografia ou uma pintura decolonial, mas sim modos críticos que, tentando descolonizar a vida, permitiram o surgimento de certas imagens, certas vozes, certos sons – todos eles com a finalidade de defender e celebrar a vida” (SCHLENKER,

105 Melodie (2021, p. 10; p. 49) comenta como os conceitos decoloniais (especificamente a colonialidade do poder) têm sido abordados de uma forma “superficial” pela maior parte dos acadêmicos na área da música desde o início do século XXI, nos Estados Unidos, deixando de lado, ou ignorando, muitos dos aspectos envolvidos nas teorias decoloniais. Ainda assim, nos últimos anos, termos como decolonial, decolonizar, decolonialidade e autores como Quijano, Mignolo e Nelson Maldonado-Torres começaram a ser usados com maior frequência por alguns acadêmicos na área da música.

106 Dussel (2018, p. 5-6) define o termo como a faculdade subjetiva que constitui a coisa real a partir do critério da afirmação da vida de quem observa a coisa real, enquanto esta (a coisa real) é percebida sensível e emocionalmente como aquilo que se manifesta no mundo (como fenômeno mundano), possuindo propriedades que permitem a afirmação da vida.

2019, p. 34). Nesse sentido, uma estética decolonial é um processo em construção de forma compartilhada e comunitária, ao invés de uma essência que podemos invocar. Essa construção parte de uma relação com o outro, com territórios e momentos específicos que permitam a construção de um mundo melhor para todos (idem).

O primeiro a discutir as questões relacionadas com a estética foi Adolfo Albán-Achinte, no ano 2005, no doutorado em Estudos Culturais da Universidade Andina Simón Bolívar (Ecuador). Todavia, esses conceitos só foram desenvolvidos com maior propriedade a partir do ano 2009 (MIGNOLO, 2012, p. 28).

Sobre a colonialidade do sentir, posso afirmar que esta não tem sido uma parte central das discussões do grupo Modernidade/Colonialidade. Dentre as principais figuras que utilizaram o termo cito Walter Mignolo e Zulma Palermo, porém, seu uso está orientado à discussão sobre estética e arte dentro do movimento decolonial. Bolaños (2020, p. 68) coloca a colonialidade do sentir como uma subcategoria da colonialidade do ser, devido à pedagogia monocultural fomentada pela Modernidade/Colonialidade, onde os modos de sentir, as práticas da criação (artística) e as relações de poder tornam-se reprodutores do eurocentrismo. Para os colonizadores europeus do século XVIII, quanto maior fosse seu domínio sobre o planeta menor seria a capacidade dos povos colonizados de sentir o belo e o sublime (da estética europeia) (MIGNOLO, 2009b p. 10-11).

Mignolo (2012, p. 44) considera a estética – no sentido moderno –, como uma forma de controle que funciona desqualificando os hábitos e emoções que se afastam da normatividade e do chamado “bom gosto”. Foi devido ao sucesso obtido na empresa colonial que a estética permitiu formulações estritas sobre o belo, o sublime, o bom gosto, o papel do artista na sociedade etc. Assim, a estética também se estruturou como um meio para gerar alteridade daquilo que entrasse no seu domínio e se afastasse das suas formulações (TLOSTANOVA, 2011, p. 15).

No contexto decolonial, a estética – como um produto da modernidade – é dividida em dois períodos. Moreno (2015, p. 27) chama o primeiro período de *teo-estética* e o coloca durante os séculos XVI e XVII. Esta *teo-estética* determinava as práticas artísticas nas metrópoles europeias e nas colônias hispano-lusitanas e, como uma manifestação da arte colonial, estava comprometida com a colonização, com o projeto imperial e com crenças religiosas (o cristianismo) que deveriam substituir as práticas espirituais dos povos originários (idem, p. 42).

No caso da música, vemos um exemplo disso nas práticas musicais dos jesuítas¹⁰⁷. Para Queiroz (2020, p. 161-162) “os padres Jesuítas e suas missões arquitetaram as primeiras bases institucionais da colonialidade musical no país, ainda que com processos de formação direcionados para objetivos outros que não a formação artístico-musical”.

O segundo período é chamado de *ego-estética*, se inicia no século XVIII e chega até o presente com a estética da arte moderna. Foi determinado pela ascensão dos países protestantes ao poder e por fenômenos como a ilustração. Segundo Gómez (2019, p. 373), esse período é iniciado por Kant ao realizar uma tripla redução:

- Entende-se o termo “gosto” como a capacidade de avaliar aquilo que é belo;
- O universo referencial do “gosto” fica limitado ao paradigma clássico da arte, no qual a arte é produzida pela figura do gênio;
- Aquele que tem a capacidade de julgar esteticamente é um sujeito ilustrado.

Para Moreno (2015, p. 57-58), Kant parte da perspectiva autônoma de um sujeito imerso na contemplação da beleza, onde o fundamental é a forma do objeto estético e não o objeto em si mesmo. Essa centralidade do sujeito é o que motiva a mudança da *teo* para a *ego-estética*. Esse sujeito central dentro da *ego-estética* é um sujeito burguês, que depois de satisfazer suas necessidades (básicas) pode mostrar seu bom gosto ao julgar sobre aquilo que é belo. Se nos colocamos num ponto de vista decolonial, a estética kantiana é uma manifestação colonial, devido a sua suposta universalidade (que está fundamentada em algo que vai além de limitar o gosto ou a beleza, à ideia de raça branca ou de cultura europeia). Em última instância, trata-se de reduzir o status de humanidade que pode ser outorgado às culturas não europeias e às raças “de cor” (idem, p. 61-62).

Segundo Moreno (2015, p. 52), na formulação original da estética feita por Alexander Baumgarten, no século XVIII, a disciplina nasce como um discurso do corpo e da percepção. Não está fundamentalmente relacionada com a arte, mas com a sensação humana em contraste com o pensamento conceitual, está orientada à vida sensitiva e aos afetos. Nesta visão, a estética está alinhada com a *aesthesis* e propõe uma distinção entre o material e o imaterial, entre a sensação e as ideias.

Segundo Mignolo (2010b, p. 13-14) a *aesthesis* era utilizada para se referir à sensação, ao processo de percepção, sendo ele visual, auditivo, no gosto etc. Esse processo é algo comum a todos os seres vivos com um sistema nervoso, mas desde o século XVII o termo foi sendo

107 O assunto será discutido com maior profundidade em outra seção deste capítulo. Para um texto especializado veja Tadeu Holler (2006).

utilizado para se referir à sensação do belo (dentro da epistemologia eurocêntrica), dando, assim, origem à estética como pensamento teórico e a arte como práxis (do belo). Essa operação levou à colonização da *aesthesis* por parte da *estética* devido a dois motivos. O primeiro é que não existe uma lei ou princípio universal que determine uma relação entre a *aesthesis* e a beleza; a experiência estética eurocentrada traz uma teoria que foi desenvolvida para expressar a sensibilidade de um grupo particular (a burguesia), mas ela simplesmente não é aplicável a todos os grupos humanos, ou seja, ela não é universalizável. O segundo motivo é que a estética termina menosprezando qualquer experiência *aesthética* que não tivesse sido concetualizada nos termos que a Europa desenvolveu para suas experiências sensoriais¹⁰⁸.

Podemos mencionar dois níveis nos quais acontece a colonialidade da *aesthesis* por parte da *estética*. O primeiro estaria relacionado com a colonização da ciência (a capacidade de criar conhecimento científico) sobre a arte (a capacidade de criar um conhecimento não científico), ao subordinar esta à objetividade e ao colocar a razão (eurocêntrica) como superior ao sentir (também de uma forma eurocêntrica). O segundo nível está relacionado com a colonização da arte (aquilo que é produzido pelo colonizador) sobre o artesanato (as criações das culturas “inferiores”) e a hierarquização que isto impõe às pessoas (MORENO, 2020, p. 78).

Como consequência da colonização da estética, a arte é concebida como algo para ser contemplado, e está fundamentada na diferença entre produtor (artista) e consumidor (plateia), ao contrário do que acontece nos encontros coletivos de culturas de origem indígena ou africana (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 45). Também aparece a diferença entre uma arte pura ou superior e um arte mundana ou inferior, a “grande arte” nomeia as expressões eruditas e elevadas do espírito humano, enquanto o artesanato está relacionado com a ritualidade e o funcional (MORENO, 2015, p. 221). Para López (2009, p. 24) essas diferenças entre arte e artesanato são equiparáveis com as diferenças de raça e classe social, o que leva a questionar: o que é que faz uma pintura a óleo ser considerada uma obra de arte digna de ser exposta nos maiores museus, enquanto uma escultura simples de argila não? (PALERMO, 2009, p. 22).

108 Considero importante mencionar aqui o modelo de semiologia musical utilizado por Nattiez (2014), que consiste numa dimensão poética (o que o emissor quer dizer), uma dimensão estética (as significações atribuídas pelos receptores) e um nível neutro (a manifestação física de uma forma simbólica). Nesse modelo, se assume que “todo julgamento de valor é historicamente determinado” (NATTIEZ, 2005, p. 12), porém, o autor considera o posicionamento num contexto histórico específico como um meio para encontrar categorias universais para determinar o valor do belo, apesar dessa afirmação ser etnocêntrica (eurocêntrica) (idem, p. 16).

Shifres e Gonnet (2016, p. 55) equiparam essas formas de arte (o artesanato) com a arte do conquistado, para dar uma explicação de porque esse tipo de expressão foi invisibilizada. Na Modernidade/Colonialidade foi instaurada uma noção de unidade (no político, religioso, linguístico etc.) que precisava da supressão do outro para evitar a diversidade e consolidar as estruturas de poder coloniais. Essas estruturas de poder¹⁰⁹ e seu controle das emoções (por meio da estética e da arte) são um assunto que atinge o pensamento decolonial. Nesse sentido, a decolonialidade e, especificamente, os artistas decoloniais buscam compreender os desenhos impostos pela modernidade, para se desvincular dela (MIGNOLO e VAZQUEZ, 2017, p. 497).

Tlostanova, (2011, p. 16) afirma que a arte não gera conhecimento no sentido racional ocidental, mas gera conhecimento sim, no sentido de tentar compreender e interpretar o mundo, aceitando que existem múltiplas formas de perceber, sentir e conhecer a experiência estética (no sentido mais amplo da palavra, e não na sua concepção eurocêntrica) para assim construir e transformar. É esta capacidade da arte que permite gerar processos de dissidência decolonial que, segundo Mignolo (2009b, p. 12), funcionam em duas direções. Na primeira, a decolonialidade da arte e da estética mostra o regionalismo imperial (como o cânone eurocêntrico foi mostrado como universal; na segunda, são geradas estéticas decoloniais¹¹⁰ acompanhadas de processos cognitivos relacionados com a decolonialidade do ser e do saber.

Bolaños (2020, p. 68) prefere usar o termo *estesicas*¹¹¹ *decoloniais*, indicando que estas estão interessadas pelos lugares onde a arte dismantela a identificação com modelos eurocêntricos de reflexão sobre o sensível, ou onde estas conseguem se apropriar dessa identificação para permitir o fluxo de uma voz diferente. Isso leva o autor a propor que um dos caminhos das estéticas decoloniais consiste em olhar para as práticas artísticas que não podem ser visualizadas pelo dispositivo monocultural designado pela palavra “arte” (idem, p. 74).

109 Um aspecto a levar em consideração é que, no meio dos processos de globalização que vêm acontecendo nas últimas décadas, a estética colonial se adapta para deixar de ser uma expressão dos valores europeus do século XIX e ficar submetida ao mercado e aos valores corporativos (MIGNOLO, 2010b, p. 24). Segundo Tlostanova (2011, p. 15) as expressões contemporâneas da colonialidade da estética incluem uma forma de multiculturalismo e exotismo que funcionam como apropriação do outro. Bolaños (2020, p. 74-75) menciona a inclusão e a interculturalidade como características da arte contemporânea. Entretanto, alerta que a função social desse tipo de arte pode terminar agudizando os mecanismos de colonização simbólica dos imaginários culturais, quando se busca uma validação permanente em narrativas provenientes da ciência (eurocentrada), o que pode terminar domesticando a sensibilidade e gerando práticas que permeiam o discurso, mas não a práxis.

110 Mignolo (2009b, p. 13) faz uma distinção entre estética decolonial (algo que está por vir) e decolonização da estética para mostrar que, longe de ser um processo natural, a estética emerge como uma disciplina para regular e controlar subjetividades no planeta.

111 O termo *estésica* refere-se à separação entre *estética* e *aesthesis* no sentido em que foi enunciado por Mignolo (2009b; 2010b). Assim, a *aesthesis* se corresponderia com as práticas do sensível que se separam de uma pedagogia centrada na subjetividade moderna (BOLAÑOS, 2020, p. 68).

Na estética decolonial, a universalidade torna-se uma pluriversalidade de experiências, nas quais o impulso libertador é intensificado e concretizado por meio de uma decolonialidade global (TLOSTANOVA, 2011, p. 16). Bolaños (2020, p. 69) afirma que num sistema-mundo globalizado, sob controle do capital financeiro, a libertação da *aesthesis* implica muito mais do que o desprendimento dos modelos eurocêtricos; essa libertação precisa, especialmente, se desprender do modelo do mercado.

O impulso mencionado por Tlostanova funcionaria em duas dimensões: uma, altamente conceitual e racional – seria um dos processos cognitivos dos quais falava MIGNOLO (2009b, p. 12) – e outra, mais imediata e livre de aspectos racionais, onde a *aesthesis* se liberta da *estética* no sentido sensorial (TLOSTANOVA, 2011, p. 16). O mecanismo pelo qual funcionaria este impulso é o *anti-sublime decolonial*, que liberta nossa percepção para empurrar o sujeito ao agenciamento (ético, político, social, criativo, epistêmico, existencial etc.) e permite remover as capas colonizadoras da estética normativa ocidentalizada, criando seus próprios princípios estéticos – localizados na sua própria história local e na sua própria geo e corpo-política do conhecimento (idem, p. 18). O *anti-sublime decolonial* é ativado pela colonialidade/modernidade globalizada detectada na vida dos sujeitos, e precisa da própria experiência como seres alternados e objetivados à sensibilidade e conhecimento decoloniais para funcionar (idem, p. 18). Está fundamentado na dignidade do ser humano, procurando libertar as pessoas dos complexos de inferioridade coloniais, dando passo à re-existência (ao invés da resistência) e colocando a estética numa dimensão ética¹¹² que permita o diálogo com outros sistemas de valores e ideias de beleza (idem, p. 19). Sobre essa dimensão ética, Bolaños (2020, p. 75-76) afirma que existe uma *an-estesica*¹¹³ – devido à mistura entre arte e a indústria do entretenimento – a qual gera uma redução da sensibilidade para com o sofrimento do outro, acompanhada de uma concepção cada vez mais intelectualizada do sentido das artes que impede a empatia de se manifestar. Frente a esta *an-estesica*, o autor propõe vincular novamente uma sensibilidade ética que permita recuperar a dimensão comunal dos modos de criar e sentir para reconstruir a *aesthesis*.

Outra proposta interessante no contexto das estéticas decoloniais é a de Moreno (2020, p. 78-79). O autor considera que a pesquisa-criação é uma das chaves para se aproximar do problema da decolonialidade nas artes. Partindo da premissa de que, dentro das instituições universitárias, as artes estão numa posição de subordinação com respeito às ciências “duras” na

112 Para uma discussão aprofundada sobre estética decolonial e ética veja Dussel (2018).

113 O autor faz um jogo de palavras entre anestesia e não-estesica.

qual são impelidas a considerar as ciências como modelos das artes, a fazer pesquisa (científica) e a ser rentáveis no contexto da chamada sociedade do conhecimento, Moreno afirma que a pesquisa-criadora¹¹⁴ oferece uma possibilidade de prática decolonial já que esta se encontra geográfica, *aesthetica*, e epistemicamente localizada. Esse tipo de pesquisas está fundamentado eticamente, e seus enfoques são críticos e decoloniais, possuem um projeto social, pluriversal e comunal. Além disso, não é redutível à concepção tradicional das belas artes, pois se aparta da figura do gênio criador e não é meio para a distinção social ou instrumento para a hierarquização.

Até aqui discuti aspectos teóricos das estéticas decoloniais. Pelo argumentado anteriormente, poderia se pensar que estou me posicionando a favor de uma posição dualista entre uma estética de caráter tradicional e outra decolonial, o que não é o caso. No mundo real, as expressões artísticas com traços decoloniais também podem apresentar traços do pensamento moderno. Mais do que pensar numa dualidade constituída por elementos localizados nos extremos, considero que a aproximação mais apropriada seria pensar num campo contínuo no qual se encontram e interagem diferentes forças. Nesse sentido, apresentar um exemplo deste tipo de práticas pode ser a melhor forma de esclarecer minha posição.

Moreno (2015) apresenta diferentes exemplos de práticas estéticas decoloniais. Os pontos comuns nos casos estudados por Moreno são: (1) a contextualização num tempo e num lugar específicos (Colômbia desde a segunda metade do século XX); (2) não se tem pretensões universalistas e (3) não buscam reconhecimento nos círculos artísticos tradicionais ou elevados retornos financeiros. Por motivos de espaço, me limito a discutir só um dos casos analisados pelo autor: as estátuas vivas¹¹⁵.

De forma simplificada, a prática da estátua viva consiste em se fantasiar com algum personagem (um soldado, um camponês, um anjo, um personagem da mitologia como Poseidon

114 O termo se refere a uma configuração relacional-diferencial que permite abordar, a partir das artes, a compreensão do funcionamento da matriz colonial de poder e mostrar que o conhecimento não está restringido às ciências, permitindo um espaço ampliado das práticas sensíveis (MORENO, 2020, p. 65).

115 O exemplo das estátuas vivas foi escolhido por ter sido observado por mim ao morar em Bogotá, porém, existe uma grande quantidade de práticas artísticas decoloniais. No caso do Brasil, cito o cinema decolonial do Coletivo Mbyá-Guarani, que foi discutido por Tombini Wittmann (2023). Uma discussão aprofundada sobre o estado da “virada decolonial” dentro da arte contemporânea brasileira, assim como múltiplos exemplos de artistas com práticas decoloniais, pode ser encontrado em Paiva (2022). A autora considera que “Uma transformação singular está em curso no sistema da arte contemporânea no Brasil que, nos recentes anos, vem apresentando crescimento exponencial de poéticas relacionadas às questões de raça, etnia, classe, gênero e geopolítica” (PAIVA, 2022, p. 29). Todavia, ela também nos alerta que “ainda imperam nas instituições culturais os reflexos históricos da desigualdade e segregação social e racial no país” (idem, p. 31). Isso mostra que ainda falta um longo processo para conseguir uma decolonização efetiva das instituições, pois, além da participação de artistas historicamente excluídos nos festivais, é fundamental a inclusão dessas pessoas em cargos com poder de decisão nas instituições.

etc.), se instalar em um lugar público numa cidade e se exhibir aos transeuntes sem fazer movimento algum durante várias horas. Quem quiser pode fazer uma doação para o artista, mas não é obrigatório. Normalmente as doações consistem de algumas moedas.



Figura 1. Exemplos de estátuas vivas

Fonte: Moreno (2015, p. 179)

Para Moreno (2015, p. 24), a prática das estátuas vivas é um modo de *estar-sendo*¹¹⁶ que se situa na decolonialidade e permite expressar – através da corporalidade – a construção de um lugar fora do regime da estética moderna e do museu, onde acontece um encontro com o outro e um intercâmbio simbólico. Esse encontro funciona como uma abolição da distância entre artista e público, e constitui a finalidade da estátua como um fazer existencial

116 Para Moreno (2015, p. 203-204), a categoria *estar-sendo* – proposta pelo filósofo argentino Rodolfo Kusch (1922-1979) – significa uma forma de pensar que se afasta das regras da filosofia ocidental e que viabiliza a estrutura existencial na América. Não funciona nos termos de Heidegger e o *Dasein*, nem se estrutura ao redor do ser acima do estar. Funciona de uma forma pré-ontológica que fundamenta uma autenticidade americana. Para Kusch, o ser é um ente constituído, e quando o colocamos no centro precisamos considerá-lo como a essência. Já no estar precisamos falar de uma *estancia*, como um modo de ver ou um modo de sentir, que permite pensar a construção do ser a partir do estar: estar para ser.

fundamentado na corporalidade e não como a performance de uma obra (no sentido de uma produção conceitual que poderia ser comercializada). Esse fazer existencial funciona por meio de uma “pequena economia” do dar (o *estar-sendo* da estátua) e receber (a doação), oposta ao vender e comprar (idem, p. 167).

O estatuísmo se desprende de categorias da escultura moderna e pós-moderna, com características de monumento, porém está conformado por um conjunto de práticas que não têm a pretensão de serem consideradas como arte, pois elas já são uma forma de expressão artística que não precisa da validação da estética hegemônica moderna. “As estátuas-vivas fazem arte por fora do ‘mundo da arte’, ... são arte num horizonte de práxis ampla no qual pode se conceber a arte como uma atividade humana que não está restringida a só uma das conformações históricas da mesma...” (MORENO, 2015, p. 198, tradução minha)¹¹⁷.

Segundo Moreno (2015, p. 202), o princípio fundamental do estatuísmo é que a estátua primeiro é vida e depois é estátua. Isto é uma inversão da lógica cartesiana do *cogito ergo sum*, constituindo-se numa lógica que não é racionalista, mas que é vital, que é um projeto de vida, um projeto que não está limitado à individualidade, mas que inclui o existir com os outros. Ao se expor na rua, a estátua-viva está imersa nas condições típicas da sociedade ocidental capitalista (a velocidade, a mobilidade, a busca pelo lucro, a produtividade, a eficiência etc.), porém, ela oferece sua quietude, sua improdutividade, seu estar num lugar e num momento exposta como “existência” (idem, p. 202-203).

Esta exposição no meio da cidade faz com que o lugar se torne um elemento fundamental nesta prática, um locus de enunciação, contudo, de uma forma diferente da estátua-monumento (que busca relacionar tempos e modos de fazer representados pelos espaços arquitetônicos). A estátua-viva se localiza num lugar para permitir o encontro com o outro e performar um ato criativo de simbolização (idem, p. 210), é por este motivo que em espaços como o museu¹¹⁸ e a galeria de arte, a *estátua-viva* sente-se fora do lugar¹¹⁹.

117 Texto original: “Las estatuas-vivas hacen arte por fuera del “mundo del arte”, ... son arte en un horizonte de praxis amplia en el que se puede concebir el arte como una actividad humana que no está restringida a una sola de las conformaciones históricas de la misma...”

118 Para Moreno (2015, p. 217), o museu é uma instituição constitutiva do mundo da arte, onde se tem como propósito definir, validar e sustentar a categoria *arte* ao mesmo tempo que legitima sua autoridade.

119 Moreno (2015, p. 171-174) também faz a análise de uma estátua-viva dentro do museu, e dos problemas apresentados nessa situação.

2.2 A (de)colonialidade musical

Dentro do contexto da estética decolonial, podemos começar a discutir o que seria a (de)colonialidade na música¹²⁰. O primeiro a considerar é que o conceito de música, como um sistema simbólico essencializado, é a construção de uma imagem do ocidente feita por ele mesmo (BOHLMAN, 1993, p. 426). Nessa imagem, podem entrar outros povos sempre que se comportem de uma forma hegeliana (no sentido histórico) e aceitem o privilégio (a superioridade) do ocidente outorgado por ele mesmo. Segundo Radano e Bohlman (2000), esse conceito de música seria um projeto colonial, pois é um constructo de origem europeia que implica uma metafísica¹²¹, a qual terminou se estendendo aos espaços não ocidentais; quanto mais sólido fosse o construto da música mais excludente era sua metafísica e maior sua influência nas culturas não ocidentais. A compreensão do que é música (dentro do cânone modernista/colonial) formou-se pelas circunstâncias (a colonialidade) que colocaram as práticas de origem europeia acima dos outros povos, e foi reforçada pelo modelo econômico dos públicos que pagavam para assistir apresentações musicais guiados pela figura do crítico. Os discursos sobre música partem da construção e do uso de categorias raciais, e terminam sendo marcadores das diferenças raciais. É por isso que a música está no centro da história colonial europeia (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 8, 16,17,24), e quando é pensada como

120 Diferentes autores utilizam termos diferentes para se referir ao assunto, a partir de diferentes pontos de vista. Whitla (2020, p. 80) utiliza os termos *coloniality of music* (colonialidade da música), que está relacionado com as múltiplas formas em que a colonialidade tem infiltrado profundamente a música, a forma de fazer música e os discursos sobre música; e *musicocoloniality* (musi-colonialidade), que se refere à rede de fatores que ajudaram a fazer com que a visão eurocêntrica da música se tornasse o paradigma dominante e a descrever as formas pelas quais a música foi usada como um elemento colonizador (idem, p. 112). Melodie (2020, p. 53) utiliza *coloniality of sound* (colonialidade do som), devido às conotações coloniais associadas ao termo "música". Ariana Mara Da Silva usa o termo *colonialidade do ouvir* em referência ao ponto de escuta do conquistador (ex-acústica) e a forma pelas quais as músicas da América foram "racializadas, generificadas e inseridas em outros contextos simbólicos, diminuindo seus valores como produtos musicais" (SILVA, 2019, p. 56). Sobre o termo ex-acústico, Pinto (2008) parte da associação do exótico com o ex-óptico (devido a uma etimologia ligada à visão) para questionar como deveria se nomear o ponto de vista do outro referente ao parâmetro sonoro. Para o autor, o mundo ocidental do século XIX foi incapaz de entender as sonoridades exóticas ou ex-acústicas (das músicas dos trópicos), e as considerava como "... [um] barulho desagradável causado por homens primitivos ou por uma natureza exuberante, mas ruidosa" (PINTO, 2008, p. 101). Outro autor que faz uso do termo ex-acústico é Bastos (2014). Para aprofundar sobre a etimologia ligada à visão e sua separação do fenômeno sonoro, veja a introdução de Gautier (2014). Trujillo (2016) utiliza o termo *régimen colonial de la sonoridad* (regime colonial da sonoridade) como uma visão mais ampla que vai além do musical, para se aproximar do fenômeno sonoro (o som como arma de guerra) e de como as relações de poder sobre o som, desde 1492, se estruturam em torno do patriarcado e de um sistema de violência colonial, que transformou o som num instrumento de controle por parte do homem branco – no período colonial. Já Castro e Shifres (2018, p. 21) utilizam *colonialidad musical* (colonialidade musical) como a capacidade de configurar um sentido comum que tipifica e determina o que é saber, fazer e transmitir música por meio do modelo musical hegemônico e a presença da colonialidade em todos os âmbitos da vida moderna.

121 Sobre essa metafísica, os autores afirmam que a categoria da raça contribui para gerar pertença (no sentido de identificar um grupo social com um tipo de música), propriedade (afirmar que uma música me pertence) e diferença (outros tipos de músicas pertence aos outros) (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 6).

um objeto com a função de descrever pessoas, culturas e histórias termina sendo uma ferramenta colonial (BOHLMAN, 1993, p. 426).

Shifres e Rosabal-Coto (2017, p. 86), afirmam que a colonialidade na música funciona por meio de conceitos e práticas que podemos considerar como abissais (no sentido usado por SANTOS, 2010), algo que tornasse evidente desde a implantação do modelo conservatorial até os projetos nacionalistas de alfabetização musical, para formar indivíduos dentro de uma ontologia eurocentrada. Baragwanath (2013, p. 1) encontra esse tipo de práticas na aceitação tácita de uma ideologia na qual se procura um estruturalismo com diferentes níveis ordenados. Os métodos (assim como os objetivos) da teoria musical seriam análogos aos das ciências da natureza, buscando determinar leis universais aplicáveis a todas as manifestações sonoras de todos os povos da terra. Dessa forma, o teórico de origem germânica, Hugo Riemann (1849-1919) afirmava que: “o objetivo apropriado da pesquisa histórica [em música,] é o de mostrar as máximas leis naturais, comuns a todos os períodos, que controlam a totalidade da percepção e das formas artísticas” (RIEMANN, 1912 apud BARAGWANATH, 2013, p. 6, tradução minha)¹²².

Adiante, mostro como funcionam alguns aspectos da prática e da teoria musical colonizada.

2.2.1 Escrita musical e colonialidade

A partitura é uma forma de colonialidade¹²³, ela foi imposta como meio obrigatório para a expressão musical (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 59), o conceito mesmo do que é música e do que é ser músico foi relacionado com o domínio da notação musical¹²⁴ (HOLGUÍN E SHIFRES, 2015, p. 46). Desde o século XVIII, a escrita musical era um dos argumentos para sustentar a ideia da superioridade da música europeia, ao permitir uma capacidade de abstração (análise musical) que não era possível encontrar em outras músicas (HOLGUÍN E SHIFRES, 2015, p. 44; SHIFRES e GONNET, 2016, p. 60). Esses autores entendem a partitura como um discurso visual sobre o fenômeno musical em si mesmo, que serve de base para a formulação

122 Texto original: “the proper goal of historical research is to reveal the ultimate natural laws, common to all periods, which control all perception and artistic forms”.

123 Melodie (2021, p. 66-72) desenvolve um argumento similar.

124 A partitura dá supremacia à altura discreta e ao ritmo proporcional, os quais são atributos passíveis de notação pelo sistema clássico, acima de outros atributos, levando a uma definição do que é música e de quem é o músico; a partitura é a música na medida em que oferece a materialidade necessária para ser considerada um objeto artístico na concepção das belas artes do século XVIII, e o músico é quem sabe interpretar esse texto (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 59-60).

de juízos estéticos. Os impactos da escrita vão muito além da linguagem, chegando até a institucionalidade das sociedades e as formas de pensar das pessoas¹²⁵. As sociedades alfabetizadas são caracterizadas por um tipo de pensamento determinado por uma metalinguagem. Essa metalinguagem é formada pelas categorias geradas pelo sistema da escrita, e que governam os processos cognitivos operados a partir da informação articulada por meio das modalidades perceptuais como a audição ou a visão (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 44). No caso da música, a cultura ocidental hegemônica “pensa estas relações sonoras sobre uma metalinguagem de tipo notacional” (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 44, tradução minha)¹²⁶.

Segundo Melodie (2020, p. 51), o mundo acadêmico estuda o surgimento e o desenvolvimento da música europeia e da harmonia tonal, desde o século XVII até o XIX, sem considerar os encontros com outras culturas ou a invenção da raça. É como se essa tradição musical fosse impermeável às influências culturais. Também existe uma aproximação sistemática de músicas que são produzidas fora da cultura hegemônica europeia usando as categorias geradas pela tradição ocidental¹²⁷, e que são assumidas na educação musical como naturais (universais) da experiência musical (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 44). Por exemplo, a categoria da *nota musical* estrutura categorias como os *intervalos*, *as escalas* etc., que são fundamentais na hora de pensar a música e construir seu sentido; as pessoas musicalmente “alfabetizadas” pensam que a nota é a unidade de notação e de processamento musical, assumindo essas categorias como algo natural, não só para eles, como para *todas* as outras pessoas (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 59-60).

Holguin (2017, p. 151-153) afirma que desde o século XVIII foi instaurado um dualismo, motivado por correntes filosóficas como o racionalismo e o empirismo, no qual a música precisava ser descrita desde uma perspectiva científica e imparcial¹²⁸. Gerou-se uma

125 Este ponto de vista coincide com o de Mignolo (2003) de que a linguagem (musical e escrita, neste caso) não é algo que as pessoas têm, mas algo que elas são.

126 Texto original: “piensa estas relaciones sonoras sobre un metalenguaje de cuño notacional”.

127 Considero isso um claro exemplo da colonialidade do saber dentro do campo da música.

128 De acordo com Queiroz (2020, p. 161-162), os jesuítas plantaram as primeiras sementes da colonialidade no ensino da música desde o século XVI, porém, seus objetivos eram diferentes dos de formar músicos profissionais. Para Shifres e Gonnet (2016, p. 55-56), o modelo de educação musical jesuíta tentou apagar qualquer tradição musical diferente da europeia, ao negar a relação entre a música e o entorno cultural vernáculo. No modelo jesuíta foi imposta uma organização do saber musical próprio da Idade Média na Europa. Nesse modelo, o conhecimento está no texto, alguns fazem música (por meio de partituras) e os outros a escutam, o modo de circulação musical está atrelado à difusão da partitura, e a execução acontece por meio de organismos hierárquicos. Mas, no modelo jesuíta, o conhecimento musical também é um atributo racial, já que existe um conhecimento musical branco e de origem europeia, e um não-conhecimento musical indígena e afrodescendente. Holguín e Shifres (2015, p. 44) veem a intervenção dos Jesuítas como um exemplo de colonialidade do saber dentro do campo da música, ainda

distância entre o ato subjetivo e o ato social musical, para construir análises capazes de sustentar padrões standardizados aplicáveis a todas as músicas. A concepção dualista da música a tornou um fenômeno sonoro (a música como objeto), ou um fenômeno abstrato sobre o qual pensar (a música como ideia)¹²⁹. Nesse dualismo, o pensamento sobre a música foi privilegiado pelo modelo conservatorial; o saber musical foi dividido em teórico e prático, evidenciando a *hybris* do ponto zero na música por meio dos cânones (repertórios, estilos, compositores etc.), da ideia de música absoluta e dos modelos de análise musical – fundamentados na fragmentação da música por meio de teorias provenientes da notação musical e das formas musicais do centro da Europa. Shifres e Gonnet (2016, p. 60) afirmam que o conservatório estende a colonialidade do saber musical até um plano ontológico – transformando-a também numa colonialidade do ser –, ao determinar que a música é a partitura e que um músico é aquele que conhece o texto.

Dessa forma, é gerado um olhar sobre a música que, por um lado, é egocêntrico na medida em que é assumido que o outro tem experiências musicais similares às nossas e, por outro, é etnocêntrico já que as justificativas desta experiência musical se fundamentam nos sistemas de crenças e valores culturalmente compartilhados. O pensamento moderno eurocêntrico sobre a arte termina negando a existência de outras perspectivas e impondo essa concepção ego-etnocêntrica (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 53).

Ao falar da escrita musical como uma forma de colonialidade não posso deixar de mencionar a prática da improvisação, justamente aquela que não tem como ser reduzida a um texto fixo. Partindo de uma análise sobre o que poderia ser entendido como “improvisação” dentro da música tradicional do Irã¹³⁰. Nooshin (2003) discute como a categoria “improvisação” foi utilizada para gerar alteridade: enquanto os europeus têm arte, os outros têm improvisação. Isto no sentido de que a improvisação era vista como o oposto da verdadeira arte: a arte de compor. A ausência da notação na música era associada (pelo menos até o início do século XX) com a falta de pensamento reflexivo, e terminou sendo uma forma de se aproximar da música

que eles permitissem formas mais comunitárias de fazer música, à diferença do modelo conservatorial que está focado em processos individuais.

129 Aqui menciono a ideia de *música absoluta* como um exemplo da naturalização da cultura branca (MELODIE, 2021, p. 85), em contraponto com a abordagem, principalmente funcional, dos povos indígenas e afrodescendentes (CARMO, 2016, p. 74). A música artística de origem europeia precisava definir a branquitude em todos os campos possíveis e, para isso, transformou o som em objetos manipuláveis que permitiram o passo do intuitivo para o racional, do corporal para o espiritual e de um outro ontologicamente diferente para um ser legitimado pela “igualdade” (MELODIE, 2021, p. 83). No caso das músicas dos povos subalternizados, a música carregava “uma simbologia arraigada ao modo de viver em comunidade, de relação com os fenômenos naturais, de afirmação e resistência cultura e social” (CARMO, 2016, p. 74) que implica uma negação intrínseca da música absoluta ou da autonomia da obra de arte como entendida no século XIX (idem, p. 74).

130 Para a autora este tipo de música não era improvisada, porém, devido à falta de texto, foi considerada como uma música improvisada por autores forâneo.

não notada dos outros. Treitler (1991) discute como a improvisação foi considerada como algo negativo durante a Idade Média devido a sua imprevisibilidade. Moore (1992) mostra como a improvisação era uma parte importante da prática musical europeia de concerto, mas que foi sendo abandonada durante a segunda metade do século XIX, para centrar a prática musical na leitura de partituras. Nooshin (2003) considera que não foi coincidência que o declínio da prática improvisacional acontecesse justo quando a Europa consolidou seu poder colonial no mundo. Favorecer a solidez e força das obras maestras (escritas) do repertório do século XIX, assim como a figura do compositor, teria sido um meio de perpetuar a alteridade entre a música artística europeia e a música dos outros.

Já na segunda metade do século XX, a improvisação se tornou um símbolo de liberdade, especialmente dentro do Jazz¹³¹, ajudando na luta antirracista pelos direitos civis nos Estados Unidos (NOOSHIN, 2003). Mas, junto com essa valorização da improvisação também chegou uma série de discursos dualistas nos quais os “outros” (num sentido étnico) eram romantizados e representados como naturais livres das pressões da vida contemporânea e autênticos, em poucas palavras, eram nobres selvagens, o que terminava reforçando a construção da alteridade.

2.2.2 Racismo e música

O racismo dentro da música é um tópico extremamente amplo e complexo. Os argumentos expostos a seguir estão limitados às ideias relacionadas com os objetivos desta tese, e não pretendem abranger uma visão geral dessa discussão.

Radano e Bohlman (2000, p. 7) afirmam que a categoria de raça é fundamental para a ontologia da música ao dar forma ao que a música é (dentro do paradigma eurocêntrico), por meio da oposição entre as músicas que foram usadas para a construção do cânone europeu e aquelas que não (idem, p. 25). Assim, o “reconhecimento da diferença e a exclusão dos outros é central para a construção dos cânones musicais” (BEARD e GLOAG, 2005, p. 7, tradução minha)¹³². Aprofundando sobre o assunto, e falando a partir de uma posição decolonial, Shifres e Gonnet, (2016, p. 63-64) afirmam que os repertórios são usados para estabelecer marcas raciais sobre a música e suas formas de existência, ao passo em que também é estabelecida a superioridade racial das teorias musicais hegemônicas (como, por exemplo, a notação musical tradicional).

131 Para uma discussão aprofundada sobre o assunto veja Lewis (1996).

132 Texto original: “that recognition of difference and the exclusion of others is central to the construction of musical canons”.

No que se refere à teoria musical, menciono o trabalho de Ewell (2020), que foca na branquitude dentro do campo da teoria musical, deixando de lado assuntos como o gênero, orientação sexual, crenças religiosas etc. Assim como Quijano com a colonialidade do poder, Ewell dá prioridade à questão racial. O autor justifica esta escolha argumentando que uma das ferramentas da branquitude é invocar a “diversidade” para tirar o foco de si mesma, e assim diminuir sua importância no problema a ser discutido (EWELL, 2020, p. 2).

Ewell (2020) discute como a teoria musical foi e é feita por homens brancos, está centrada em compositores brancos e termina mostrando a música branca (e tonal¹³³) de origem europeia como superior. Esse tipo de música é apresentado como algo “puro”, que está separado de fenômenos como o racismo, assim como o campo da teoria musical seria meritocrático, permitindo a diversidade e a inclusão de todas as pessoas (algo que é falso). Ewell (2020) afirma que o teórico Heinrich Schenker (1868-1935) foi racista, assim como sua teoria de análise, por afirmar que as grandes obras da música só podiam ser produzidas pelos gênios germânicos (com as exceções de Chopin e Scarlatti), assumindo, assim, um posicionamento a favor da superioridade do povo alemão sobre o resto do mundo. O modelo teórico de Schenker foi institucionalizado nos Estados Unidos para constituir uma estrutura racializada (pelo habitus conservatorial¹³⁴), que, no final, só teria servido para beneficiar uma elite branca dentro do

133 Para Taylor (2007, p. 25-29,88, 210), a tonalidade surgiu ao favorecer uma concepção especializada da música com centros (para os Europeus) e periferias (para o outro), tanto geográfica como psicologicamente. Muito mais do que um sistema para organizar notas, a tonalidade também podia criar uma sensação de movimento, de forma e de espaço, ao estabelecer uma tonalidade principal desde a qual o compositor pode se movimentar para outras tonalidades subordinadas, para finalmente retornar à tonalidade principal. O que gera um processo exploratório e ao mesmo tempo uma oposição entre a tônica e dominante – ou seja, uma epistemologia pensada para uma (dualidade entre a) ideia e sua negação. McClary (1991) caracteriza a tonalidade como uma estruturação heterossexual do desejo masculino, mas isso deve ser entendido no contexto de uma Europa expandindo o colonialismo, junto com todas as ideologias sobre alteridade envolvidas nesse processo. A tonalidade, sendo um produto da Europa dos séculos XVII ao XIX, é um construto racializado que expressa a branquitude e sua presença nas músicas dos diferentes povos, é uma consequência do colonialismo (EWELL, 2020, p. 5). Melodie (2021, p. 79-80) afirma que a tonalidade e a escuta vertical de acordes (em contraste com a polifonia modal) impuseram uma forma de temporalidade na percepção aural que foi colocada como a representação mesma do que é a música. Dessa forma, a tonalidade permitiu a aparição de uma colonialidade do tempo (no fenômeno sonoro) que afetou as sensibilidades pré-rationais, assim como uma forma de determinar o que era e não era música: “[a] tonalidade é uma precondição para a sub-ontologia da música: o ser e o não ser na expressão sonora de uma cultura” (MELODIE, 2021, p. 80). Se olharmos para a tonalidade desta forma, não é uma surpresa encontrar que ela foi uma ferramenta de colonização no continente africano, permitindo aos colonizadores europeus exercer uma dominação (cultural) ao forçar os nativos a se expressar por meio da tonalidade, uma linguagem forânea que eles não tinham como dominar (AGAWU, 2016). Whitla (2020, p. 117) discute como a música coral foi usada como uma ferramenta colonial na sul-áfrica. No referente à análise da música tonal, Baragwanath (2013) afirma que existe um forte sesgo para sustentar a tonalidade como um fenômeno natural, coerente com as leis da física, tornando essa teoria algo incontestável que consegue explicar a sintaxe e estrutura de toda a música europeia por pelo menos 250 anos. Nesse contexto, o estudo da teoria musical transforma-se num processo circular que só serve para se auto reafirmar, mesmo que as premissas utilizadas na análise não tivessem relação com os processos compositivos utilizados pelos compositores, como, por exemplo, Mozart.

134 O conceito de habitus conservatorial será discutido na seção sobre educação musical.

campo da teoria musical¹³⁵. E foi essa elite branca do mundo acadêmico que permitiu que a figura de Schenker fosse “limpa”¹³⁶ para não parecer racista ao editar seus textos originais, removendo alguns trechos problemáticos.

Dessa forma, o racismo dentro do campo da teoria da música se manifesta como “uma estrutura que precisa ser desmantelada ao invés de uma doença que precisa ser curada” (EWELL, 2020, p. 2). O desmantelamento dessa estrutura epistêmica seria comparável ao argumento de Mignolo (2010), de mudar os termos da conversa ao invés de se centrar nos conteúdos; ao questionar se quem tem o poder dentro dos espaços acadêmicos se questiona o controle sobre o conhecimento. Quando Ewell (2020) fez isso com seu artigo, a resposta de alguns espaços acadêmicos gerou um debate fundamentado em argumentos racistas no qual não foram respeitadas normas mínimas como convidar Ewell e publicar textos anônimos (GRAEFF, 2020).

Baragwanath (2013) amplia a lista de teóricos que construíram o cânone da teoria musical, incluindo Hugo Riemann (1849–1919) e Arnold Schoenberg (1874–1951). Eles, junto com Schenker, constituíram a ideologia por trás dos textos de teoria musical usados nos Estados Unidos. Essa seria uma ideologia controladora¹³⁷ baseada em: (1) um nacionalismo germânico que sobrevaloriza o cânone (de origem germânica) das obras maestras como as mais altas manifestações da tonalidade; (2) a tonalidade sendo mostrada como uma gramática musical natural e (3) o objetivo da disciplina da história da música era o de reforçar esse papel da tonalidade.

A questão com essa ideologia é que ela é o produto de outro momento histórico – o colonialismo e o imperialismo do final do século XIX e inícios do XX –, e hoje em dia não é possível sustentá-la. Ainda assim, essa ideologia tornou-se uma verdade amplamente aceita que exerce uma autoridade hegemônica tão forte, que impede a existência de paradigmas alternativos¹³⁸.

135 Para uma discussão aprofundada sobre como se estruturam as sociedades musicológicas em torno da branquitude nos Estados Unidos veja Levitz (2018).

136 Carmo (2016) mostra uma situação similar na historiografia musical no Brasil no século XX.

137 Um dos princípios utilizados para exercer este controle é o supremacismo, que Baragwanath (2013, p. 4) define como a obrigação dos homens civilizados europeus de avançar os aspectos mais “altos” da natureza humana, ao mesmo tempo que evitam o os aspectos mais “baixos”, no que se refere à raça, ao gênero ou a cultura. Encontra-se aqui uma concordância com o papel que a Modernidade/Colonialidade atribui ao homem ocidental (DUSELL, 2005).

138 Considero apropriado esclarecer que Baragwanath (2013) não faz referência direta à decolonialidade, e só menciona marginalmente o racismo dentro da área de música nos Estados Unidos. Porém, sua discussão sobre as ferramentas usadas para a manutenção de um sistema anacrônico de ensino da teoria musical baseado na música de origem europeia dos séculos XVII até o início do XX, está completamente alinhada com os objetivos desta pesquisa.

Baragwanath (2013, p. 6) vê a teoria de análise musical de Schenker como uma das máximas expressões do supremacismo dentro da música, devido à sua intolerância, sua paranoia com respeito à decadência cultural, seu racismo inerente e à pretensão de valores universais. O autor também faz uma crítica sobre o campo da teoria musical e o processo de ensino da tonalidade, afirmando que estão caracterizados por um medo paranoicos da extinção, da irrelevância e da reprovação (idem, p. 12), o que coloca a disciplina numa posição de preservar os altos valores da elite contra a ameaça do primitivo, para o benefício de todos (idem, p. 13).

Ao olhar de um ponto de vista histórico, é possível ver como o racismo foi um fator determinante na evolução do campo da música. Para Taylor (2007, p. 38), a falta de um projeto abertamente colonial dentro da música no século XVII não é um argumento para descartar a ideia de que a colonização da América foi um fator determinante na produção cultural do momento; obras que em aparência não têm nada a ver com o colonialismo estavam de fato lidando com assuntos raciais, religiosos, étnicos, de gênero e de alteridade. Para Castellani e Lima (2021, p. 336), a autoafirmação da superioridade do homem branco está sustentada pela ausência de uma problematização do que seria a identidade racial branca. Thompson (2017, p. 274) fala da *auralidade branca*¹³⁹ como algo que é caracterizado pela sua invisibilidade, ou seja, algo que não é explicitamente enunciado, mas que determina os discursos sobre o som. A *auralidade branca* pode ser entendida como “o estabelecimento de um imaginário sonoro dominante, por meio de práticas de escuta que reforçam em seu interior uma perspectiva estética da colonialidade” (CASTELLANI e LIMA, 2021, p. 336). A *auralidade branca* dá destaque à materialidade do som por ele mesmo, enquanto apaga aspetos sociais; centraliza as epistemologias europeias sobre a arte sonora enquanto abafa outros tipos de práticas (THOMPSON, 2017).

Melodie (2021, p. 42-43), apresenta exemplos de racismo dentro dos repertórios da música artística ocidental durante os séculos XVI e XVII¹⁴⁰. O autor discute a construção de

139 O trabalho de Thompson (2017) está orientado à música contemporânea, porém, considero que o conceito é aplicável (com algumas limitações) às músicas de outros períodos históricos. Bieletto-Bueno (2019, p. 118) considera que – quando construída socialmente – a auralidade pode se tornar um regime onde se predispõem as pessoas a determinadas respostas sobre certos tipos de som, se determinam as categorias de classificação sonora ao mesmo tempo que se modela a percepção.

140 Radano e Bohlman (2000, p. 25) afirmam que, com exceção da linguagem antissemita usada nos discursos musicais germanos da época nazista, a categoria de raça é difícil de ser identificada dentro das categorias que foram usadas para constituir alteridade na música. Beard e Gloag (2005, p. 7) mencionam duas óperas como exemplos musicais sobre a construção de alteridade: *Die Entführung aus dem Serail* (Mozart) e *Carmen* (Bizet). Sobre a linguagem antissemita usada nos discursos musicais Germanos, veja Potter (1998). Ao olhar fora do repertório da música de concerto, um exemplo de racismo na música seria a prática do *blackface minstrelsy* (EMERSON, 2012; MORRISON, 2019).

marcadores sonoros raciais, numa pesquisa que inclui um estudo sobre os *villancicos*¹⁴¹ de negros, um gênero de peças musicais de curta duração e com um caráter teatral, representando os negros em contextos religiosos, principalmente celebrações natalinas tanto na América Latina como em algumas regiões de Espanha e do Portugal. Neles era usada a "língua de preto", uma deformação do português ou do castelhano que pretendia imitar a fala (supostamente deficiente) dos afrodescendentes para, assim, gerar um efeito de paródia.

Um aspecto importante do vilancico de negro, é que ele é um meio para nos aproximar da construção da ideia de raça (por meios sonoros), mostrando as origens da colonialidade do som, assim como sua continuidade através do tempo. Também nos permite observar como os compositores da época entenderam a branquitude e representaram a negritude, ao evitar o uso de alguns recursos composicionais e usar outros em abundância (MELODIE, 2021). É possível ver os elementos comuns nos vilancicos de negro como uma relação icônica com respeito às práticas musicais das comunidades negras: a estrutura de chamada-resposta, a simplicidade melódica e harmônica, as acentuações nas últimas sílabas das fórmulas onomatopeicas e os elementos polirrítmicos usados pelos compositores seriam ícones que lembrariam ao público dos batuques e conjuntos de percussão. Mas, se essas relações são vistas como indexais é possível perceber um imaginário coletivo constituído por conceitos racistas: a ênfase no ritmo da música negra seria uma indicação da sua corporalidade, a falta de complexidade melódica seria um sinal de falta de sutileza e as limitações no aspecto harmônico mostrariam uma incapacidade intelectual (idem, p. 114-115). Desse modo, o vilancico de negro torna-se “uma representação *simbólica* da inferioridade do africano e do afrodescendente” (idem, p. 115).

141 Os villancicos ou vilancicos eram peças musicais a serem cantadas no Natal, no meio das leituras religiosas, e ocupavam o lugar que corresponderia aos responsórios, tradicionalmente. O objetivo dos vilancicos era tornar o rito religioso em algo mais acessível e atraente para os crentes (MELODIE, 2021, p. 89)



Figura 2. Primeiros compassos de *Sã qui turo zente pleta*

Fonte: Alves Simão (2017, p. 63), edição minha.

Na figura 2 podemos observar o trecho inicial da partitura do vilancico de negro *Sã qui turo zente pleta*¹⁴² (MATTA, 2008), do ano 1647, de compositor anônimo. Alves Simão (2017) identifica nessa música o uso de sincopas, uma textura homofônica, o diálogo entre solista e coral. Elementos que podem ser relacionados com aqueles mencionados por Melodie (2021): o destaque para o ritmo, o uso da simplicidade melódica, a estrutura chamada-resposta.

No texto da música (estrofes um e dois) é possível observar referências à África (Guiné), assim como o uso da “língua de preto”, onde (só para mencionar alguns detalhes) as consoantes são trocadas: o r pelo l: negro-negro; o d pelo r: tudo-turo; o g pelo z: gente-zente.

*Sã qui turo zente pleta he he ,
turo zente de Guine he he,
tambor, flauta y cassaeta
E carcavena sua pé, he he.*

*Vamos o fazer huns fessa
o menino Manué, he he he.
...*

142 Esta música foi publicada por Jorge Matta, Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: Vilancicos, Romances e Chansonetas de Santa Cruz de Coimbra Século XVII Parte I, (Lisboa: Edições Colibri, 2008). Uma gravação está disponível em: <https://youtu.be/AwyEHdFufks>. Acesso em 1 de Agosto 2023.

<i>turo neglo hare cantá,</i>	Vamos fazer uma festa
<i>ha cantamo e bayamo</i>	em homenagem ao menino Manuel, he,
<i>que forro ficamo,</i>	he, he.
<i>ha tanhemo y cantamo</i>	...
<i>ha frugamo e tanhemo</i>	todos os negros cantarão,
<i>ha tocamo pandero ha flauta y carcavé,</i>	cantamos e dançamos
<i>ha dizemo que biba</i>	porque somos livres.
<i>biba mia siola e biba Zuzé.</i>	tocando e cantando,
Aqui todos somos negros he he ,	nós divertimos e tocamos.
tudo gente de Guinea he he	tocamos pandeiro, a flauta e o chocalho,
tambor, flauta e castanholas,	e dizemos "viva!"
e chocalhos nos pés, he, he.	viva nossa Senhora e viva José!

Foi assim que os compositores estabeleceram uma linha racial sonora que Melodie (2021, p. 42-43) chama de marcadores sonoros raciais (*racial sonic markers*, no original em inglês), com o objetivo de fornecer uma forma para que o ouvinte aprenda a identificar um tipo de sonoridade como racializada e emitir julgamentos sobre ela. Esse tipo de peça termina tendo um papel educativo, ao desenhar uma linha de cor sonora (uma linha racial-auditiva) no inconsciente coletivo (idem, p. 103).

O vilancico de negro foi uma das ferramentas usadas pela elite branca no poder para instrumentalizar a cultura e assegurar seus privilégios, de certa forma, essas peças musicais antecipam o mito da democracia racial¹⁴³ (idem, p. 89-90). A composição dessas obras implicou “um exercício de transcrição subjetiva da música do Outro” (idem, p. 103), onde tentou-se mostrar as características de uma música que é percebida como racializada (música de negros), mas de uma forma compreensível para o europeu da época. Foi uma forma de construir uma identidade musical branca por meio da negação (idem, p. 129).

Segundo Melodie (2021, p. 91), os vilancicos de negros permitem uma inclusão através do universalismo do cristianismo (permitir aos negros participar de uma de suas celebrações

143 O mito da democracia racial ainda é um fenômeno predominante com um histórico de, por um lado, consolidar a identidade negra como deficiente e, por outro, ocultar o lócus de enunciação do homem branco como origem das representações sociais (MELODIE, 2021, p. 86). Segundo o autor, o objetivo da democracia racial era integrar o elemento negro dentro da cultura branca, erradicando qualquer especificidade relacionada com a negritude. Além disso, mostrava tais elementos negros como um problema enquanto invisibilizava a discriminação gerada pelo homem branco e normalizava a branquitude (idem, p. 92).

religiosas mais importantes), mas, ao apresentarem uma divisão moral entre o bom e o mal cidadão, por meio de uma linha racial, terminam polarizando a sociedade e reforçando “a ideia de uma oposição de tipo binária e dialéctica entre os brancos e os negros” (MELODIE, 2021, p. 100). Essa oposição entre os seres (os europeus) e os não seres (os negros) foi criada pelo homem europeu numa tentativa de se posicionar como referente universal e a sua cultura como necessária (idem, p. 128). Essa divisão ontológica de seres e não seres constitui um exemplo da colonialidade do ser, na qual se fortaleceu a ideia de um corpo separado da mente quando os vilancicos de negros fazem ênfase na corporalidade ou na imoralidade e quando “a pervasividade da sua presença, reforça o lugar simbólico deste gênero no outro lado da linha do Ser, ou seja, no domínio do Não-Ser” (idem, p. 112).

Durante o século XIX e início do XX, a música de concerto buscava oferecer uma identidade cultural europeizada para seu público alvo, a elite (LARSEN, 2018, p. 18), e desde a academia musical era perpetuado um ideal racista com relação às práticas indígenas e afrodescendentes, categorizadas como inferiores ou carentes de conhecimento musical (SOUZA et al, 2020, p. 145-146). Esse ideal racista é mantido pelos intelectuais da própria área, principalmente membros da elite branca, por meio de uma atitude que exalta e dissemina os textos dos seus pares, ao mesmo tempo que evita a revisão do conhecimento, tornando-o algo imutável onde uma mudança de paradigma é inviável¹⁴⁴. Foi nesse círculo de ideias que se iniciou a construção histórica sobre o pensamento musical brasileiro, com uma visão simplista e dicotômica entre a música de concerto europeia e as músicas populares dos povos afrodescendentes e indígenas (CARMO, 2016, p. 76-83).

Desde o início da historiografia da música e da raça, a Europa foi o centro, devido à como interagiu com os outros e à forma como imaginava essa interação (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 11). Olhando o contexto nacional, Carmo (2016, p. 73-74) afirma que a historiografia musical no Brasil se mostra como uma ferramenta para a construção e manutenção dos preconceitos raciais, por meio de um discurso eurocêntrico e colonizador que desconheceu os diferentes sistemas de valores e a organização sociocultural dos grupos indígenas e afrodescendentes. Esses preconceitos raciais não foram apresentados de forma

144 Uma situação similar acontece com o vilancico de negro, que até o momento tem sido discutido principalmente por homens brancos e por meio da literatura hegemônica (MELODIE, 2021, p. 88-89), assim como os textos que fundamentaram as teorias de análises musicais de Adler, Riemann e Schenker (BARAGWANATH, 2013, p. 7), junto com os textos usados no ensino da teoria musical nos Estados Unidos (idem, p. 4). Olhando para a composição dentro da música erudita durante a segunda metade do século XX, no Brasil, Neiva (2006, p. 137) observa uma situação similar.

explícita. O que o autor percebe nos textos de história da música analisados é um discurso que configura as populações subalternas como *um outro* de forma tácita, invisibilizando (ou pelo menos tentando) as estratégias racistas, o que termina “evidenciando um construto social *outrificador*, resultado de todo um processo violento de colonização” (CARMO, 2016, p. 83). As músicas desses *outros* (os povos indígenas e afrodescendentes) foram vistas como “elementos que se diluiriam na música europeia para formar a música brasileira” (LARSEN, 2018, p. 33). Nesse sentido, a música brasileira seria construída por meio de uma mestiçagem que funcionava com a metáfora do triângulo musical brasileiro e os três tipos de gêneros populares (o lundu, a tirana e a modinha). Contudo, na realidade, esse triângulo musical estava fundamentado num triângulo racial, que incorporava e hierarquizava as músicas dos brancos, negros e indígenas (CARMO, 2016, p. 79). Essa metáfora apresenta uma linha evolutiva característica do pensamento modernista colonial, para o qual música e raça interagem partindo da influência rítmica presente nas músicas dos povos afrodescendentes, passando pelo mestiço, até chegar a *noossa gente*¹⁴⁵, com os gêneros musicais já mestiçados.

Segundo Carmo (2016), para a década de 1920, era impossível negar o genocídio dos povos indígenas, o que levou o triângulo musical brasileiro a se transformar em um modelo dicotômico¹⁴⁶. De um lado, se encontravam os povos afrodescendentes e, do outro, estavam os brancos, tentando construir uma música nacional (no sentido nacionalista) que iria oferecer aos mestiços (aqueles que estavam no centro) a possibilidade de “se distanciar do universo de povos tidos como incultos para se tornar cada vez mais *civilizado[s]*, isto é, europeu e branco” (CARMO, 2016, p. 83). Esse discurso que buscava construir uma expressão nacional nas artes, baseado no folclore, mas com aspiração de se tornar uma arte pura e autônoma, não é nada mais do que outro exemplo da forma artificial, incompleta e dicotômica de como foram utilizadas as matrizes populares na construção de uma identidade musical nacional (CARMO, 2016, p. 75).

De acordo com Souza (2020, p. 255), o racismo continua exercendo uma forte influência na área de educação musical no século XXI – e sobre outras áreas da música, como mostrado por Graeff (2020) –, devido à incorporação de um discurso que menospreza e deslegitima as músicas afrodiaspóricas, algo que permeia todas as possibilidades de materialização da música. Para esse autor, a música pode ser considerada uma linguagem, e se essa linguagem é uma

145 Por *noossa gente* o autor faz uma referência (crítica) a um povo brasileiro de caráter idílico, onde os traços dominantes são os das culturas europeias, o que seria uma forma de branqueamento comum no pensamento dos intelectuais da época, ao buscar se enquadrar numa identidade brasileira miscigenada (CARMO, 2016, p. 79-83).

146 Isso pode ser considerado um exemplo do epistemicídio.

forma “existir”¹⁴⁷, então, o ser humano existe através da música. Ao se impedir um grupo social de praticar sua própria música está se impedindo esse grupo de existir culturalmente. No país, junto com processo de branqueamento¹⁴⁸, aconteceu um silenciamento das culturas negras e uma imposição de outras línguas, músicas e culturas, o que funcionou como “uma das ferramentas fundamentais de violência epistêmica na constituição do Brasil, e, consequentemente, na música e na educação musical brasileira” (SOUZA, 2020, p. 255).

Olhando para a atualidade no Brasil dentro do campo da música, Ray (2021) identifica dois componentes do racismo. O primeiro componente está relacionado com as limitações no acesso à formação musical, onde os jovens negros evitam instrumentos e epistemologias que se afastam das suas tradições culturais e do seu cotidiano, para centrar-se em práticas musicais associadas à afrodescendência. Esse tipo de práticas tem um menor apoio por parte do Estado, o que dificulta o desenvolvimento musical desses jovens. No que tange ao ingresso às universidades, pelo menos existem as cotas, algo que têm ajudado a mudar o racismo estrutural. O segundo componente seria a discriminação nos espaços de atuação artística, por exemplo, as orquestras sinfônicas, nas quais os músicos profissionais negros não são absorvidos pelo mercado de trabalho na mesma proporção que os jovens brancos.

2.2.3 As músicas populares e a colonialidade

Ao pensar em música a partir da América do Sul, o nacionalismo procurou desenvolver um senso de pertença com base no “mundo civilizado” e na identidade nacional, focado na burguesia e na classe média, o que aprofundou a colonialidade do ser num modelo cultural que outorga um papel de produtor ao colonizador e um papel de consumo e reprodução ao colonizado¹⁴⁹ (HOLGUIN, 2017, p. 152). O nacionalismo em música, na América Latina, estava orientado a desenvolver epistemologias e ontologias que determinam as fronteiras políticas dos Estados-nação desde o século XIX¹⁵⁰; é partir daí que se cria a ideia do folclore

147 O autor faz referência a Fanon quando afirma que “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33), argumento similar ao usado por Mignolo (2003).

148 De acordo com Alves (2020, p. 27), a categoria do branqueamento é importante para entender o racismo no Brasil, e pode ser empregada de várias formas. Uma delas consiste na apropriação dos modelos culturais dos brancos por parte dos grupos afrodescendentes, o que leva a uma perda do *ethos* da matriz africana. Outra forma de branqueamento consiste no apagamento das características fenotípicas das populações negras, onde o branqueamento se torna um fenômeno populacional registrado nos censos demográficos. Para um exemplo sobre branqueamento na música no Brasil veja Alves (2020).

149 Queiroz (2020, p. 158) tem um ponto de vista similar com respeito ao Brasil.

150 Para Madrid (2010), o estudo da música na América Latina foi orientado por um caráter essencialista e por uma aliança com os projetos de construção do Estado-nação. O autor discute como esse fenômeno aconteceu no México e em Cuba.

(SHIFRES e GONNET, 2016, p. 63-64). Dessa forma, ser um artista se tornou um sinônimo de se expressar na linguagem do colonizador, de procurar o branqueamento da música, dos músicos, dos instrumentos e da educação musical e de menosprezar ou arranjar as expressões nativas para adaptá-las às expressões do mundo civilizado europeu (HOLGUIN, 2017, p. 152).

De acordo com Anastácio (2020):

o enaltecimento do folclore ou da música popular de cada região é direcionado por uma concepção eurocêntrica, que resulta na apropriação de determinados elementos destas práticas musicais segundo a perspectiva hegemônica, mas em nenhum dos casos consiste numa aproximação a outras epistemologias musicais – outras formas de perceber/entender/vivenciar a música para além do paradigma moderno eurocentrado. (ANASTÁCIO 2020, p. 80)

É assim que são utilizadas categorias como a de *música popular* em contraposição com a de *música acadêmica*, que não são neutras ou transparentes, e que têm um caráter hierarquizante¹⁵¹. A *música acadêmica* é a portadora da tradição hegemônica ocidental enquanto a *música popular* nos leva a uma categorização colonialista de músicas-outras¹⁵² (SHIFRES e ROSABAL-COTO, 2017, p. 86). As categorias hegemônicas são, na maior parte dos casos, substantivas, ao passo que as categorias subalternas são adjetivadas como música popular, música folclórica, música contemporânea, música indígena etc., deixando implícita uma valoração assim como uma diferença com respeito ao padrão da música erudita ocidental.

As músicas subalternas (ao serem expressões genuínas de subjetividades inferiorizadas) poderiam ser entendidas como decoloniais, mas, numa necessidade de superar as hierarquias estéticas impostas pela modernidade, terminam se auto-colonizando ao entrar nas práticas pedagógicas próprias da academia (SHIFRES e ROSABAL-COTO, 2017, p. 86-87). É por isso que Souza et al (2020, p. 145-146) afirmam ser importante apoiar os grupos racializados e suas expressões musicais marginalizadas, já que, em primeiro lugar, essas expressões musicais foram discriminadas por vir desses grupos sociais e não por uma falta de musicalidade *per se*. Em segundo lugar, quando tais expressões musicais passam pelo processo de branqueamento e

151 Shifres e Gonnet (2016, p. 54) tem um argumento similar, especificando categorias como *música acadêmica*, *música popular*, *música étnica* etc. São produtos de um olhar etnocêntrico da música que foi desenvolvido em espaços acadêmicos eurocêtricos.

152 A categoria *música popular* também pode ser uma categoria hegemônica. Segundo Bastos (2014, p. 78, 90), a música popular ou a indústria cultural – ao invés da música de concerto europeia – invadiu o planeta por meio da massificação das gravações. Assim, tornou-se um novo referente universalista – o autor usa a expressão *kathólon* –, que usa elementos das músicas exóticas ao mesmo tempo que mantém o universo de valores da música de concerto, apontando a uma ocidentalidade planetária baseada na mercabilidade.

terminam sendo apropriadas¹⁵³, passam por um processo de adequação aos padrões eurocêntricos.

A resposta decolonial não pode se restringir à substituição do repertório, pois a falta de questionamento crítico nos aspectos da colonialidade do saber musical pode levar a outras formas de alienação. A resposta decolonial deve ir além da capa mais superficial do assunto dos repertórios para discutir questões relacionadas com o saber (epistemologia) e o ser (ontologia) (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 63)¹⁵⁴. Diferentes projetos culturais se posicionam a favor da democracia cultural ou da justiça social, porém, na realidade suas ontologias e práxis, perpetuam as desigualdades produzidas pela colonialidade. Como consequência disso, se gera uma museificação dos encontros, celebrações e festas das cosmovisões fora do modelo eurocêntrico. Essa reivindicação das formas artísticas populares termina ocultando as assimetrias epistemológicas feitas sobre a natureza, construção e circulação desses conhecimentos musicais (SHIFRES e ROSABAL-COTO, 2017, p. 86-87).

Para exemplificar tal situação, trago o trabalho de Salgar (2007), que fez uma análise de como operou a colonialidade musical na Colômbia. O autor se questiona sobre os imaginários que construíram as relações coloniais dentro da música, por meio da ideia da limpeza do sangue (branqueamento da música) e de como tem se sofisticado e reorganizado esses imaginários durante as últimas décadas sobre o capitalismo globalizado.

Com respeito à museificação, Salgar (2007, p. 63-64) afirma que foi consolidado (no contexto Colombiano) um catálogo imaginário de culturas regionais que deveriam ser protegidas das mudanças culturais influenciadas por atores forâneos. Essa postura reproduz um imaginário colonial no qual as músicas folclóricas coexistem espacialmente mas não temporalmente com as músicas hegemônicas, são assumidas como um passado inferior de músicas mais “artísticas”, porém são caracterizadas como algo positivo em termos de identidade. Isso nega qualquer possibilidade de mudança nas expressões musicais locais, e as transforma em peças de museu, como acontece com os festivais *Mono Núñez* e *Festival de la Leyenda Vallenata*, eventos que funcionam como guardiões da pureza das expressões musicais das regiões andina e caribe, respetivamente.

153 De acordo com Melodie (2021, p. 121), a apropriação cultural é o modo pelo qual os grupos hegemônicos se dão a si mesmos o direito de representar os outros e adaptar suas produções culturais para o consumo próprio. Foi amplamente usada como ferramenta de legitimação por estar atrelada a uma suposta inclusividade, mas termina sendo uma falsa integração do outro dentro da cultura dominante ao invisibilizar a violência (simbólica) por detrás da prática.

154 Ewell (2020) tem um posicionamento similar.

No caso do festival *Petronio Álvarez*, a situação é bastante diferente. Na análise sobre ele, Salgar (2007)¹⁵⁵ mostra as tensões envolvidas quando um grupo musical tenta mudar sua produção musical para se adaptar a um mercado globalizado por meio de categorias como o multiculturalismo e a *world music*¹⁵⁶. Essas tensões envolvem, por um lado, se manter numa pureza exótica e, por outro, flexibilizar o estilo musical para que fique o suficientemente perto das linguagens musicais ocidentais e possam gerar resultados comerciais. Assim, entra na cena um novo agente colonizador, as indústrias musicais transnacionais, que mantêm o caráter racial e epistêmico na colonialidade musical (SALGAR, 2007, p. 63).

O festival *Petronio Álvarez* aconteceu pela primeira vez no ano de 1997 e continua acontecendo até o momento da escrita desta tese. Nele são expostos os gêneros musicais tradicionais da costa pacífica Colombiana – uma região com altos níveis de pobreza material, altos níveis de violência, que é habitada principalmente por populações afrodescendentes e tem sofrido um esquecimento sistemático por parte do Estado –, como o *carrulao*, a *juga* e o *bunde*. A formação tradicional para interpretar a música do pacífico colombiano consiste em uma marimba, dois *cununos*, dois *bombos* e um *guasá*. Este conjunto é chamado de *marimba de chonta*, e foi ignorado pela maior parte da população colombiana (SALGAR, 2007, p. 65). Um dos objetivos do festival, nas suas primeiras edições, era o de permitir que os músicos consolidados na Colômbia tomassem a riqueza musical da região pacífica e experimentassem com ela, para assim trazer benefícios (econômicos) para a região, ao mesmo tempo que se formulava um discurso identitário. Nesse sentido, a ideologia dominante no *Petronio Álvarez* era a de museificação, igual a dos outros festivais de músicas tradicionais na Colômbia

155 Um estudo aprofundado sobre essa questão se encontra em Salgar (2009).

156 Essa categoria foi inventada no ano de 1987, na Inglaterra, por representantes da indústria discográfica, no contexto de um discurso global sobre multiculturalismo, que reconhece as minorias étnicas num nível político. Naquele momento, também aconteceu um auge de músicas locais dentro do mercado discográfico global. Foi na década dos anos 80 do século passado que o discurso sobre músicas alternativas deixou de ser exclusivo da etnomusicologia para ser apropriado pela indústria discográfica. Tais músicas foram estimuladas a sair do purismo folclórico enquanto estivessem dispostas a ser modificadas (ser branqueadas) como determinado pelas companhias discográficas, em função de atrair um público com suficiente poder aquisitivo (localizado no norte global). Na *world music*, a relação colonial é mantida por meio de uma modificação no discurso, onde se passa da exclusão para a inclusão e exaltação do outro. O fato de que as músicas das regiões mais excluídas da Colômbia sejam repentinamente valoradas como um recurso de exploração por parte de músicos brancos não significa que sejam compreendidas e apreciadas pelo público de cidades como Bogotá e Medellín, que as rejeitou historicamente por considerá-las inferiores com respeito a gêneros branqueados como o *bambuco* e o *pasillo*. De acordo com Salgar (2007, p. 64-66), essa exaltação do outro e da sua música leva a uma reformulação do ponto zero racial na música (indo da branquitude como atributo do europeu para uma branquitude abstrata de quem consome as músicas do mercado global) e do ponto zero epistêmico (passando das teorias científicas eurocêntricas para as novas mediações tecnológicas, econômicas e sociais). Para uma discussão aprofundada sobre *world music* e sua função na construção e manutenção da alteridade, assim como comodificação da música, veja a segunda parte do livro *Beyond Exoticism: Western Music and the World* (TAYLOR, 2007).

(SALGAR, 2007, p. 65). Mas, para conseguir a massificação que os organizadores do festival almejavam, a música de *marimba de chonta* precisava passar por um processo de transformação que implicava diferentes níveis de branqueamento para se desprender das marcas que os imaginários coloniais colocaram sobre seus sons em particular.

Numa abordagem mais recente, Valderrama (2020) estudou o caso de agrupações musicais do sul do vale do Rio Cauca, na Colômbia. As agrupações participavam normalmente do festival *Petronio Álvarez*, o que permitiu à autora mostrar como o festival era um espaço de disputas desiguais num contexto neoliberal e multicultural (ao invés de intercultural) que transformava as músicas afrocolombianas (idem, p. 27)¹⁵⁷. Ele gerava novas práticas musicais com o objetivo de fomentar essas culturas ao reconhece-las, porém, negava uma distribuição socioeconômica significativa para os mestres possuidores dos saberes musicais, reproduzia a desigualdade socioeconômica nas comunidades afrocolombianas e fomentava a indústria cultural e as classes médias urbanas (idem, p. 59). O festival era um espaço de comercialização da cultura, que se tornou um palco obrigatório para todos os grupos da região que estavam interessados em circular pelo mercado musical colombiano ou internacional (idem, p. 177).

Como um exemplo da situação que acontece no festival *Petronio Álvarez*, posso citar o grupo Bahía, que foi o ganhador do primeiro festival no ano 1997. Eles começaram a usar elementos novos e alheios às tradições musicais do pacífico colombiano como o uso da bateria, do contrabaixo e da guitarra. O objetivo desses experimentos era o de se projetar na indústria discográfica e do entretenimento, mas isso levava à disjuntiva de, por um lado, ameaçar o sentido identitário da música – o que dificultaria sua comercialização nos círculos da *world music* – ou, por outro, que o excesso de identidade dificulte sua assimilação por parte do público geral – o que dificultaria sua circulação no mercado musical das cidades capitais na Colômbia (SALGAR, 2007, p. 65). O mais interessante dessa situação é que os processos de transformação necessários para ter circulação massiva com o público das cidades capitais não são um imperativo para o acesso aos mercados internacionais da *world music*, já que a última

157 No festival, os elementos culturais tradicionais são abordados desde o folclorismo. Já o multiculturalismo neoliberal aporta um olhar desde a perspectiva hegemônica ocidental que reconhece a cultura dessas comunidades, porém separando-a das relações políticas e econômicas, formando regimes de aculturação (PARDO, 2019, Apud VALDERRAMA 2020, p. 183). O multiculturalismo neoliberal permite a inclusão de categorias “universais” como os instrumentos musicais, as roupas e ritmos tradicionais; e categorias homogeneizantes como cultura afro colombiana e música do pacífico, às ontologias que compartilham uma experiência afrodiaspórica comum além das fronteiras dos Estados-nação, porém o interesse das comunidades locais é o de seduzir e transformar as políticas hegemônicas para disputar diferentes espaços, sentidos e ontologias dentro do festival *Petronio Álvarez* (VALDERRAMA 2020, p. 183).

se fundamenta no “gosto local” das músicas por parte do público do norte global (SALGAR, 2007, p. 67).

2.2.4 A questão do gênero

Ao analisar a bibliografia da musicologia feminista de referência no mundo, Neiva (2018, p. 121) nota que em sua maioria essa produção vem do norte global e encontra um acercamento com as ideias pós-estruturalistas e pós-modernas. Ao olhar para a produção acadêmica dentro do Brasil, a autora encontra uma afinidade com os pós-estruturalismo e o pós-colonialismo. A seguir, mostro alguns desses trabalhos para contextualizar a produção de conhecimentos relacionados com o feminismo e a musicologia.

Susan McClary foi uma das primeiras musicólogas a assumir uma posição feminista, com a publicação do livro *Feminine endings: music, gender, and sexuality*¹⁵⁸, no ano de 1991 (NEIVA, 2018, p. 102). Segundo Whitla (2020, p. 113), a principal contribuição de McClary (1991) foi a de examinar a musicologia (numa posição feminista) para questionar a linguagem da teoria musical¹⁵⁹. McClary também consegue mostrar – dentro do mundo acadêmico – a existência de uma reivindicação da supremacia da música erudita europeia e as obstruções na percepção de assuntos como a raça, a classe social e a etnicidade. Devido a isso, McClary contribuiu para uma mudança de paradigma dentro da (etno)musicologia ao colocar a música de concerto europeia como uma prática cultural particular com antecedentes históricos.

Neiva (2018) cita, em seu trabalho, outra musicóloga de referência neste campo. Suzanne Cusick, que faz uma crítica à metodologia analítica de Susan McClary devido à preponderância da dicotomia oficial/erudita contraposta à marginalidade das questões de gênero, o que termina reafirmando a ideia de que o oficial é para os homens e a margem para as mulheres (NEIVA, 2018, p. 106). Cusick (1999) argumenta que existe uma divisão na história da filosofia ocidental entre a música como algo racional (ciência da música) e a música como algo sensual (a arte da música). No primeiro caso seria possível ter uma aproximação mais verdadeira, e se buscava a ideia de uma música absoluta e pura, na qual a ciência da música (a musicologia) receberia um maior prestígio do que a música percebida como algo performado e com características emocionais. Assim, os musicólogos focaram na partitura por ser algo

158 O livro está composto por uma introdução e seis capítulos que foram publicados de forma separada entre os anos 1974 e 1991. Nele, são abordados desde compositores canônicos como Monteverdi, Beethoven, Bizet e Tchaikovsky até compositoras de música experimental e pop como Laurie Anderson e Madonna (NEIVA, 2018).

159 O livro mostra como uma linguagem generizada foi interiorizada na teoria musical por conceitos como os temas masculinos e femininos na forma sonata e as cadências femininas e masculinas.

imutável que podia ser analisado cientificamente, ao invés das experiências sensitivas, as quais eram variáveis, poderiam nos enganar e não foram alvo de uma sistematização científica.

Green (1997) desenvolve a ideia de patriarcado musical, que seria “o sistema simbólico e prático dentro da música que reforça estereótipos de masculino e feminino e dita os lugares adequados e permitidos para as mulheres e os homens ocuparem na música” (NEIVA, 2018, p. 111-112). Para Green, as posições dentro da música foram se constituindo na base do patriarcado e formaram uma relação cíclica onde refletiam a sociedade, mas, ao mesmo tempo, reforçariam os estereótipos de gênero. Para a autora, os lugares ocupados pelas mulheres estavam relacionados com os estereótipos femininos, formando uma relação que podia chegar a ser contraditória no sentido de que “aquilo que poderíamos pensar como ruptura ou transgressão (por exemplo, a mulher compor, ou mesmo se projetar publicamente) funciona como um mecanismo de reprodução das relações patriarcais na música” (NEIVA, 2018). Para Green (1997), os espaços com maior capital social são destinados aos homens, mas também existe um espaço específico para a voz da mulher – que funciona como lugar de reafirmação de estereótipos –, pois expõe o corpo e sua sensualidade numa aproximação com o natural, que é ao mesmo tempo um afastamento de interpretação de outros instrumentos musicais. Com relação à performance musical e o corpo feminino, a autora argumenta que este é utilizado com mercadoria (seja erotizando-o ou divinizando-o) para disponibilizá-lo sexualmente de uma forma pública (no palco) em contraste com o que acontece com as mulheres fazendo música em espaços particulares, como uma mãe cantando.

Dentro das produções em espanhol, encontra-se o livro de López (2003), que faz uma síntese dos principais trabalhos publicados até o momento sobre musicologia feminista. No seu momento, foi uma das primeiras publicações desse tipo e nesse idioma, o que permitiu a difusão da musicologia feminista. Já no Brasil, menciono dois trabalhos que considero particularmente interessantes, pois permitem entender como está estruturado o campo musical no que se refere à questão de gênero. No primeiro, Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018) realizaram um levantamento bibliográfico procurando textos que estivessem relacionassem música com gênero, feminismo e/ou mulheres. Os autores mostram que, de fato, esse campo existe no Brasil, iniciando no ano de 1978, mas que tem se desenvolvido fortemente desde o ano 2000, e que uma parte significativa da produção se deu em áreas fora da música, como a antropologia, a história e a educação. Isso é interpretado pelas autoras como “um indicador de um processo de assimilação das críticas sociológicas da cultura e das artes ainda em curso no macro-campo da música – possivelmente já mais aprofundado em outros campos do conhecimento”

(ZERBINATTI, NOGUEIRA e PEDRO, 2018, p. 7). Para as autoras, o campo da música no Brasil ainda tem predominância masculina, branca, androcêntrica, eurocêntrica, e está marcado pela exclusão e silenciamento da mulher. As autoras pregam pela transformação do campo da música no Brasil, que passe por:

(re)construções e desconstruções epistemológicas, mudanças de paradigmas e criações de espaços de (r)existências ... construções e desconstruções subjetivas que passam pelas relações entre teorias e práticas feministas (consigo, com as/os outras/os agentes do campo, e com as diversas comunidades que compõem o campo) (ZERBINATTI, NOGUEIRA e PEDRO, 2018, p. 10).

O segundo trabalho a mencionar é o de Santos (2019). No texto se discute a representação feminina dentro da música erudita no Brasil – abrangendo a relação com a política –, ao contabilizar a quantidade de regentes, solistas e compositoras convidadas pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Santos (2019) faz uma comparação entre o antes e o depois da gestão de Marin Alsop (a única mulher que foi regente titular e diretora artística dessa orquestra). A escolha se deu porque ter uma mulher como figura principal de uma das mais importantes orquestras do Brasil corporifica a identidade feminina numa personagem com poder e leva a questionamentos que envolvem o feminismo e a política. É apontado que “o fato de terem o mesmo gênero não significa que as mulheres, apenas por serem mulheres, responderão a interesses idênticos” (SANTOS, 2019, p. 236), para explicar que ter uma mulher como regente e diretora não faz com que se assumam políticas envolvendo questões de gênero.

Os resultados da pesquisa mostram que os homens têm espaços de atuação maiores que as mulheres. No caso específico das compositoras, sua não inclusão “faz com que essas mulheres tenham seu lugar de fala restringido, gerando, assim, uma invisibilidade da figura de compositoras na área da música erudita” (SANTOS, 2019, p. 234). Com respeito às posições com mais prestígio dentro do campo, existe uma diferença de gênero, e a inserção das mulheres – dentro do campo político desse tipo de instituições – se encontra limitada pelas estruturas de poder, que operam por lógicas e padrões de comportamento capazes de impedir ações para assumir posições de igualdade.

Dentre algumas das propostas relacionadas com música, feminismo e decolonialidade, cito Neiva (2018),¹⁶⁰ que fez um mapeamento das iniciativas feministas dentro da música

160 Outros trabalhos seriam: Silva (2019), na intersecção entre Hip-Hop e gênero; Velon (2022), na cena de música popular do Rio de Janeiro, e os trabalhos que incluem a Isabel Porto Nogueira: Rosa e Nogueira (2015), Nogueira (2017), Neiva, Nogueira e Zerbinatti (2019) e Nogueira, Zanatta e Ferreira (2020).

experimental. Algumas das conclusões da autora são que o campo da música de concerto está marcado por relações de poder que incluem a relação compositor/performer, música de concerto/músicas outras, música erudita/música popular etc. No caso específico da música experimental, os agentes estão localizados em classes sociais privilegiadas e têm acesso aos espaços universitários. Também existe uma valorização da liberdade na produção musical, que acontece em oposição aos modelos hegemônicos:

Seja negando valores normatizados de beleza e práticas da música de tradição europeia ocidental de concerto, seja negando os espaços em que essa música (ocidental de concerto) é produzida e reproduzida, estando a universidade entre eles. ...[porém] Se, por um lado o campo da música experimental questiona e rompe com normas dominantes e hegemônicas, por outro, mantém outras práticas dominadoras e hegemônicas. (NEIVA, 2018, p. 369)

Essa oposição leva o campo da música experimental a ser constituído como uma referência daquilo que busca negar.

Outro ponto mencionado por Neiva (2018) é que os espaços acadêmicos podem reproduzir os modelos hegemônicos presentes na colonialidade do saber, mas também se configuram como “um dos poucos espaços institucionais possíveis de construção e criação para além das regras mercadológicas (pensando em um ideal de pesquisa científica e liberdade de pensamento e artístico)” (NEIVA, 2018, p. 371). No referente ao feminismo, a autora constata a constituição fundamentalmente patriarcal do campo e a sensação de não pertencimento ao meio que isso gera nas mulheres. Entretanto, há mudanças que têm acontecido devido à auto-organização das mulheres e às características emancipadoras da sua produção musical.

Apesar de todo o dito anteriormente, a discussão sobre gênero e música não está limitada ao feminismo. Berg e Gloag (2005) apontam que o termo musicologia gay faz parte do que é conhecido como teorias queer¹⁶¹, e que seus objetivos são diversificar a disciplina (a musicologia), resgatando-a de uma ideologia rígida que até há pouco tempo a controlava. Essa ideologia (os discursos heteronormativos) invisibiliza a presença dos homossexuais por parte do *status quo* (WOLFF, 2014, p. 10).

Maynard Solomon foi um dos primeiros autores a discutir assuntos de gênero desde o ano 1977 e dentro da musicologia, uma disciplina que naquele momento se recusava a discutir esse tipo de tópico. Suas discussões incluíram a misoginia em Beethoven, a homofobia em Ives

161 Os autores entendem as teorias queer como estudos em humanidades que interpretam seus tópicos desde uma perspectiva gay, lésbica ou bissexual (BERG e GLOAG, 2005, p. 50). Para Cavalcanti (2018), mais do que um grupo de teorias, se trataria “de uma maneira de pensar que visa a desconstrução de ideias, valores e conceitos considerados naturais, normais e canônicos” (CAVALCANTI, 2018, p. 7).

e o homoerotismo em Schubert (BERG e GLOAG, 2005). A musicologia gay pode tomar diferentes formas, e pode ser usada para qualquer tipo de análise ou aproximação crítica da música, indo desde a forma em que escutamos óperas com conteúdo lésbico, como Lulu de Alban Berg, até a noção de um processo composicional lésbico. Na música popular, a musicologia gay tem olhado para a identidade e os estilos performáticos dos artistas, assim como as formas nas quais a identidade queer pode ser codificada dentro da linguagem musical.

No contexto brasileiro, Wolff (2014) considera a musicologia gay como algo incipiente, e Cavalcanti (2018) como quase inexistente. Ainda assim, encontrei um texto que aborda a temática em discussão com a decolonialidade. Oliveira e Farias (2020) estruturam sua proposta na área da educação musical, partindo da teoria queer e fazendo uso da ferramenta epistemológica *enviadescer*. Almejam que a área se comprometa com as diferenças e busque uma justiça curricular, onde sejam estabelecidos novos pontos de vista que incluam as músicas das pessoas LGBTQ+ como uma possibilidade educativa nas escolas e nas licenciaturas.

Oliveira e Farias (2020) aproximam o currículo – na educação musical – com teoria queer para:

problematizar sonoridades *Outras* que circulam, muitas vezes, clandestinamente pelos *espaçotempos* das escolas. Quando dizemos clandestinamente, o fazemos pela certeza de sua supressão das políticas oficiais de currículo, ou seja, a música queer não é presente, efetivamente, nas práticas curriculares, seja na formação docente, seja nos currículos cotidianos das escolas. (OLIVEIRA e FARIAS, 2020, p. 145)

Para os autores, as práticas musicais de sujeitos queer podem ser consideradas como transgressões sonoras devido à capacidade de contestar os currículos oficiais, assim como as regulações de gênero e sexualidade que são incorporadas pelas práticas musicais hegemônicas. Louis Bergonzi (2009, apud OLIVEIRA e FARIAS, 2020) afirma que existe uma orientação heterossexual na educação musical, onde os estudantes e professores hetero se encontram numa situação de privilégio com respeito aos docentes e discentes da comunidade LGBTQ+, assim como uma falsa neutralidade nos currículos das escolas de música. Isso leva a que as práticas curriculares no ensino de música se tornem dispositivos auxiliares da heterossexualidade. Não encontrar a sexualidade como algo presente na aula de música faz com que esse tópico fique no campo do não dito, que a aula de música termine reforçando o padrão e que seja limitado o reconhecimento e a representatividade daqueles que fazem parte da comunidade LGBTQ+. Esse tipo de exclusão só consegue gerar epistemicídios musicais (QUEIROZ, 2017b)¹⁶².

162 O conceito será discutido na próxima seção.

Para Oliveira e Farias (2020), *enviadescer* rompe com a ideia de que a cis-heterossexualidade branca é a única opção de processo identitário musical, e pode ser visto como possibilidade de transgressão, ao mesmo tempo que como uma estética de existência¹⁶³. *Enviadescer* é “uma força-motriz que abre espaço para bichas ensinarem epistemologias comprometidas com o rompimento dos traços coloniais” (OLIVEIRA e FARIAS, 2020, p. 141), ao passo que se aproximam do gênero, da sexualidade, da classe e das territorialidades como categorias para serem pensadas com unicidade e estarem presentes nas práticas de ensino musical.

163 Os autores entendem estética de existência como uma “elaboração de sua própria vida como uma obra de arte pessoal” (OLIVEIRA e FARIAS, 2020, p. 141).

CAPÍTULO III

AS ÁREAS DE CONHECIMENTO MUSICAL E A (DE)COLONIALIDADE

Neste capítulo discutirei sobre como foi estruturada a produção de conhecimento sobre música – em um viés decolonial – nas diferentes áreas dentro do espaço acadêmico, assim como algumas das propostas para a “superação” da colonialidade do saber. Farei uma apresentação das diferentes áreas nas quais se produz o conhecimento musical: (1) educação musical, (2) (etno)musicologia e (3) composição e performance musical.

Constato que algumas das áreas se encontram numa posição epistemológica mais próxima das discussões decoloniais (seria o caso da etnomusicologia), enquanto em outras existem tradições epistêmicas que não estão tão abertas, como seria o caso da performance musical (ANASTÁCIO, 2021). Considero que isso se deve ao peso que tem o repertório canônico dentro da performance musical, ao passo que a etnomusicologia opera (pelo menos parcialmente) fora do *habitus conservatorial*¹⁶⁴. Na etnomusicologia acontece um profundo diálogo interdisciplinar com ciências humanas como a antropologia, além de ter um “respeito pela diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se encontram em posição minoritária frente às hegemonias geopolíticas” (LÜHNING e TUGNY, 2016, p. 23).

3.1. Educação musical e (de)colonialidade

Rosabal-Coto (2019, p. 2) verifica que a discussão sobre decolonialidade e educação musical teve a primeira publicação especializada¹⁶⁵ no final do ano 2017, na *Revista Internacional de Educación Musical* (no. 5), da Sociedade Internacional para a Educação Musical (ISME). Nela são analisadas: as formas nas quais as ontologias e epistemologias hegemônicas eurocentradas estruturam espaços institucionalizados sobre ensino e aprendizado da música nos conservatórios; a colonialidade da notação musical ocidental; a desvalorização da música indígena e a educação musical intercultural, entre outros temas (ROSABAL-COTO, 2019, p. 3-4). O objetivo da publicação foi reconhecer os aportes que a educação musical tem a oferecer ao desprendimento de um pensamento único global; a reivindicação das perspectivas

¹⁶⁴ O conceito será discutido adiante.

¹⁶⁵ O autor se refere a uma publicação completa e exclusiva dedicada à descolonialidade e educação musical, escrita em espanhol para que pudesse dialogar amplamente com diferentes setores.

realmente pluriversais, indo além da abordagem superficial dos repertórios que tornam o diverso em exótico, ou da valorização de um multiculturalismo que aceita as diferenças enquanto estas não contestem as assimetrias subalternizantes do poder (SHIFRES e ROSABAL-COTO, 2017, p. 87).

Serrati (2017, p. 97) questiona o que seria o pensamento pedagógico musical decolonializado, e afirma que este consistiria em pensar desde e para América Latina. Sua primeira tarefa consistiria em reconhecer e incorporar a diversidade musical, levando em consideração que as tradições musicais americanas são produto de uma mestiçagem profundamente colonizada, e que a função da pedagogia musical decolonial seria colocar em evidência as condições desiguais de produção social, econômica e cultural que estruturam o campo da cultura.

Ao analisar a área da educação musical, é possível perceber a existência de um programa pedagógico¹⁶⁶ duplo que, por um lado, procura formar músicos profissionais¹⁶⁷ e, por outro, busca formar a plateia (por meio da escolaridade geral), sem levar em consideração as tradições culturais, as necessidades expressivas ou socioafetivas das pessoas. Desse modo, a educação musical se enquadraria num modelo capitalista ao favorecer uma estrutura baseada em produtores e consumidores (SHIFRES e ROSABAL-COTO, 2017, p. 86; SHIFRES e GONNET, 2016, p. 63).

Um aspecto a levar em consideração é o uso da categoria “educação musical”, já que ela teve sua origem no Iluminismo europeu, e está fundamentada nas ideias filosóficas que estabeleceram a arte (eurocentrada), a separação das disciplinas artísticas e a separação da música do seu aspecto social. Ou seja, a ideia de “educação musical” foi instaurada pelo domínio colonial¹⁶⁸. O processo de ensino-aprendizagem musical estava atrelado quase exclusivamente à notação musical, e esta era considerada como a forma válida de conhecer e fazer música, o que mostra um traço distintivo da colonialidade do saber (HOLGUIN, 2017, p. 151). Nesse sentido, para Penna (1995, p. 88), ao considerar os mecanismos de representação gráfica como um código abstrato, se perde o referencial sonoro, ou seja, o processo de aprendizado se torna algo mais visual do que sonoro.

166 Essa ideia será aprofundada na discussão sobre o *habitus conservatorial*.

167 Um indivíduo considerado como músico, dentro desse paradigma, é considerado como *diferente* por ter passado por uma formação (conservatória) na qual desenvolveu habilidades quantitativa e qualitativamente diferentes das demais pessoas, como tocar um instrumento ou cantar (com alto nível técnico). O aspecto quantitativo está relacionado com a dedicação exclusiva e a profissionalização do músico, enquanto o aspecto qualitativo está relacionado com a ideia do talento (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 62).

168 Shifres e Gonnet (2016, p. 54) têm um argumento similar.

A educação musical colonizadora dá prioridade a **uma**¹⁶⁹ ontologia da música enquanto texto por meio da metalinguagem, transpõe o conceito do que é música do sonoro para uma concepção de artefato cultural que pode ser oferecido como mercadoria e forma músicos com o objetivo de produzir essa mercadoria (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 62). Essa ontologia impõe a ideia de que a música está confinada no conceito de *obra musical*¹⁷⁰. Assim, uma das formas com que a colonialidade na música se expressa é, mais do que por meio de um repertório específico, pela categoria de *obra musical*.

O modelo de educação musical jesuíta e o modelo conservatorial implantaram “modos de aprender que [,] longe de se identificar com a alegria do fazer em conjunto [musical], parecem caminhos sacrificiais para o alcance de metas sublimes” (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 65, tradução minha)¹⁷¹. Na América Latina, isso terminou se naturalizando como uma ontologia particular para a circulação do conhecimento musical, baseada na ideia de raça e orientada para as formas próprias de fazer *música branca* por meio da institucionalização do modelo conservatorial, seus textos e sua idiossincrasia. Esse modelo implica uma colonialidade do ser ao consolidar as ontologias da música baseadas nos ideais do Iluminismo. A música é concebida para ser apresentada para uma plateia (a música como representação), determinando papéis como os de compositor, performer e público, divisão que termina invalidando outras ontologias musicais como a de participação¹⁷² (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 45-46).

Antes de continuar com a discussão sobre *habitus conservatorial* se faz necessário contextualizar a instituição conservatorial¹⁷³. O conservatório surgiu no Brasil como uma ferramenta civilizatória da sociedade imperial, que pretendia imitar os conservatórios de Paris e Viena (AUGUSTO, 2010; SILVA, 2007). Sua principal função era a de preservar e perpetuar a cultura dominante de origem europeia (especialmente sua tradição de música erudita de concerto), que terminava sendo incorporada por todas as pessoas (não só aqueles que estudavam

169 Para Bohlman (2001, p. 26), circunscrever a ontologia da música ao singular é mais do que um meio para vender enciclopédias como *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Essa singularização oferece uma base para o poder imperial e para o controle intelectual.

170 Segundo Goehr (1992), conceito de *obra musical* emergiu no século XIX para regular a prática musical (de caráter artístico na música ocidental). A estética romântica gerada naquele período continua sendo um paradigma dominante profundamente arraigado no pensamento contemporâneo, ao ponto que seus conceitos constitutivos como o de obra musical) são dados como certos, o que, para Goehr (1992, p. 245,) é um claro exemplo de imperialismo conceitual. Essa discussão será aprofundada na seção sobre composição e performance.

171 Texto original: “modos de aprender que lejos de identificarse con la alegría del hacer conjunto, parecen más caminos sacrificiales para el logro de las metas sublimes”.

172 Veja Turino (2008) para se aprofundar sobre a música como participação e a música como representação.

173 Penna e Sobreira (2020) apresentam uma discussão baseada em diferentes fontes bibliográficas sobre as características do modelo conservatorial. Para um estudo de caso específico no Brasil sobre como se dá a constituição, preservação e difusão do modelo conservatorial, veja Vieira (2000).

no conservatório) de uma sociedade, já que era pouco provável escapar a algum grau de contato com seu sistema de valores (PEREIRA, 2015, p. 112). Assim, Penna afirma que o modelo conservatorial “está tanto fora quanto dentro de nós, quer em nossa prática ou em nossa formação, quer nos compêndios didáticos ou nos modelos que adotamos” (PENNA, 1995, p. 88).

Esse modelo de ensino foi institucionalizado e se espalhou pelo país, dominando o ensino da música até os dias de hoje, legitimando as práticas de ensino musical praticadas no Brasil desde os primeiros anos da colonização (o modelo jesuíta). Porém, o conservatório não cria práticas educativas, sua função é sistematizar, organizar e oficializar tais práticas (PEREIRA, 2015, p. 110). Por causa disso, sua influência vai além dos cursos de licenciatura em música, permeando as escolas especializadas, os projetos sociais e as representações sobre o que é entendido socialmente como música ou seu ensino (PEREIRA, 2015, p. 112).

Desde o início do século XX, existem críticas ao colonialismo presente na produção musical brasileira. Mário de Andrade, em uma posição nacionalista, afirma que a música composta no Brasil assume os terríveis aspectos do virtuosismo (ANDRADE, 1991, p. 18 apud QUEIROZ e PEREIRA, 2020, p. 525), mostrando que os músicos da época se tornavam repetidores de um modelo compositivo e interpretativo, com a esperança de criar uma música que soasse civilizada e assim serem aceitos e reconhecidos por parte dos críticos europeus (QUEIROZ e PEREIRA, 2020, p. 525).

Numa abordagem atual, Pimentel (2018, apud PEREIRA, 2018, p. 17-18) afirma que o conservatório faz parte de um imperialismo cultural bastante visível, e mostra que essa instituição tem recebido múltiplas críticas nas últimas décadas, dentre as quais destaca: (1) o egresso de um conservatório em geral) tem um foco mais teórico do que prático, com um viés de performer solista que é inadequado para a formação de um músico no século XXI; (2) ao se aproximar da música erudita como um objeto de adoração, se isola cada vez mais do público geral, perdendo espaço na sociedade; (3) os músicos do século XXI precisam ser conhecedores de diferentes técnicas e estilos, com uma formação que deve ir além da musical, mas, com o foco na tradição performática, são geradas divergências entre a visão institucional e as perspectivas dos estudantes.

3.1.1 O habitus conservatorial

A colonialidade dentro da formação profissional de músicos tem sido analisada tanto no Brasil (PEREIRA, 2014 e 2015; QUEIROZ, 2017b, 2020 e 2021; QUEIROZ e PEREIRA,

2020; MONTEIRO e SOARES, 2020; ANASTACIO, 2020) como no resto da América Latina (SOUZA et al, 2020; OCHOA ESCOBAR, 2016; GUIER, 2021; CARABETTA, 2017), em produções que mostram os fortes traços de colonialidade que dominam a formação dos estudantes, pela preponderância da música erudita e pela reprodução do modelo disciplinar como única estratégia de organização curricular.

Alguns desses trabalhos discutem o modelo conservatorial por meio de categorias similares às usadas por Pereira (2014) no *habitus conservatorial*, mas é este autor quem fornece o instrumento conceitual mais robusto para uma aproximação da colonialidade no ensino superior de música.

Considero oportuno colocar a definição de *habitus* usada por Pereira (2014), já que foi formulada pelo próprio Bourdieu e é a base usada por Pereira no *habitus conservatorial*:

História incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. (BOURDIEU, 2009, p. 93 apud Pereira, 2014, p. 92).

Já o *Habitus conservatorial* é entendido como: “uma estrutura típico-ideal que é estruturada pela tradição histórica do ensino de música institucionalizado pelos conservatórios, que atuam como estrutura estruturante das práticas e percepções dos agentes” (PEREIRA et al, 2021, p. 2). Esse conceito é resultado de uma pesquisa que analisou os projetos pedagógicos de quatro cursos de licenciatura no Brasil¹⁷⁴. O autor compreendeu as licenciaturas em música como um subcampo que caracteriza a interrelação entre os campos artístico e educativo, devido à “cumplicidade ontológica entre os conceitos de *habitus* e *campo*” (PEREIRA, 2014, p. 92). Concluiu que o modelo de ensino baseado no *habitus conservatorial* apresenta as seguintes características:

- o ensino aos moldes do ofício medieval – o professor entendido, portanto, como mestre de ofício, exímio conhecedor de sua arte;
- o músico professor como objetivo final do processo educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la);

¹⁷⁴ Um aspeto a destacar da pesquisa de Pereira (2014, p. 94) é que o conhecimento musical está distribuído em disciplinas. A segmentação do conhecimento em disciplinas pretende que o estudante consiga se expressar artisticamente e ensinar música ao juntar todo o conhecimento teórico e prático que foi aprendido de forma separada (QUEIROZ e PEREIRA, 2020, p. 528). Em Pereira (2015, p. 114), encontra-se um gráfico onde é possível ver como a estrutura curricular do conservatório imperial de música (1847) evoluiu até a formação posterior à diretriz curricular nacional de 2004, específica para a área de música. A imutabilidade das disciplinas ao longo do tempo é evidente.

- o individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecidos como meta a ser alcançada;
 - o poder concentrado nas mãos do professor – apesar da distribuição dos conteúdos do programa se dar de acordo com o desenvolvimento individual do aluno, quem decide sobre este desenvolvimento individual é o professor;
 - a música erudita ocidental como conhecimento oficial; a supremacia absoluta da música notada – abstração musical;
 - a primazia da performance (prática instrumental/vocal);
 - o desenvolvimento técnico voltado para o domínio instrumental/vocal com vistas ao virtuosismo; a subordinação das matérias teóricas em função da prática;
 - o forte caráter seletivo dos estudantes, baseado no dogma do “talento inato”.
- (PEREIRA 2014 p. 93-94)

Como consequência dessas características, o *habitus* conservatorial torna a música erudita o conhecimento musical legítimo e, como critério para a categorização do capital cultural (PEREIRA, 2014, p. 95), assume um único caminho para o aprendizado da música, além de uma única forma para a sistematização do conhecimento musical (PEREIRA, 2018, p. 14). Também gera uma forma de ensinar música que “privilegia a música erudita e afasta outras possibilidades de práticas musicais que estariam mais relacionadas com a vida cotidiana dos alunos” (PEREIRA, 2014, p. 95). Outra consequência é promover uma ideologia fundamentada na “des-socialização da experiência musical” (PEREIRA, 2014, p. 94), que vê a música como produto de indivíduos isolados, a qual consegue transcender esse individualismo quando incorporada a categoria de um “universal” não histórico (PEREIRA, 2014, p. 94). Quando essa ideologia separa a música do seu caráter social, nega seu componente histórico, gera um sistema de valores musicais onde a reificação da música ocupa o lugar mais alto. Tal ideologia também sustenta a hegemonia do conservatório e sua produção musical como superior, quando é incorporada pelos agentes sociais (PEREIRA, 2014, p. 94). Ela não é mais do que a expressão, dentro do campo artístico, da colonialidade e do mito da modernidade (PEREIRA, 2020, p. 16), e estabelece “um desafio a ser enfrentado” (PEREIRA, 2020, p. 3).

O conservatório não é uma instituição estática, ele de fato é atualizado. Entretanto, as tentativas de reformas curriculares têm sido realizadas com base em “matrizes conservatoriais incorporadas” (PEREIRA, 2014, p. 95), que garantem currículos apropriados para o estudo da música erudita, não sendo possível aplicar às músicas populares, étnicas, ou nas formas eruditas de música não ocidental (PEREIRA, 2014, p. 100). Em última instância, as instituições continuam sendo guiadas pela força dos traços coloniais (QUEIROZ e PEREIRA, 2020, p. 528).

Pereira (2014, p. 101-102) afirma que existe uma discrepância e uma luta por espaços entre as práticas musicais cotidianas e aquelas que vêm da universidade; as licenciaturas em música deveriam estar pensadas para uma função social e para a compreensão das diferentes músicas como práticas sociais. A educação musical profissional, profundamente arraigada no *habitus* conservatorial, é a encarregada de formar os profissionais que atuarão em outros tipos de espaços educativos, aqueles da educação geral e da educação não formal. Esses profissionais deveriam servir de intermediários entre os seres humanos e as músicas, e não só entre aqueles com “talento”, ou ensinando um único tipo de prática musical tida como “legítima” (PEREIRA, 2014, p. 95).

Sobre os espaços de educação musical não formais, julgo importante destacar que os projetos sociais de música para jovens e crianças nas periferias através da música erudita, ainda que bem intencionados e bem-sucedidos em evitar o envolvimento dos jovens no tráfico de drogas, no geral, pressupõem que esses jovens não têm sua própria arte e cultura, o que leva a promover o aprendizado de instrumentos musicais orquestrais que não fazem parte do seu cotidiano, inculcando valores elitistas e eurocêntricos (GRAEFF, 2020, p. 11)¹⁷⁵. Porém, existem algumas propostas que, ainda que não partam de um discurso decolonial, buscam uma implementação diferente na pedagogia musical dos projetos sociais. Este é o caso de Paziani (2017) e Rosa (2014, cap. 3), quando mostram que é possível efetivar práticas pedagógicas que, mesmo dentro dos espaços dominados pelo *habitus* conservatorial, conseguem se abrir para novas formas de ensinar a música.

Continuando com o *habitus* conservatorial, segundo Pereira (2014) um primeiro passo para evitar a sua perpetuação consiste na sua conscientização, já que ao conhecer as “disposições incorporadas que orientam nossas práticas e nossa percepção, teremos mais chance na luta para democratizar o acesso à música” (PEREIRA, 2014, p. 102). Na formulação de Pereira (2018, p. 19-20), a educação musical na América Latina foi constituída como uma expressão da colonialidade, mas os estudos que usam o *habitus* conservatorial têm ajudado a determinar como se reproduz a colonialidade do saber na música. A colonialidade é identificada como a *doxa*¹⁷⁶, que é operacionalizada pelos currículos dos cursos superiores de música, ao serem constituídos na base da música erudita ocidental; esses currículos seriam instrumentos

¹⁷⁵ O assunto é discutido com maior profundidade por Satiko (2003).

¹⁷⁶ Conceito bourdieusiano que se refere à opinião consensual, àquilo que admitimos como certo de forma geral, coisas que nem sequer são discutidas por serem “óbvias” e que terminam ocultas. É através dos *habitus* que a *doxa* termina sendo internalizada em *nomos*: as leis que gerenciam as lutas pelo controle dos campos (PEREIRA, 2020, p. 15).

da colonialidade dos sentidos, ao permitir a colonização da *aesthesis* por parte de uma *estética* específica (PEREIRA, 2020, p. 4). É através da institucionalização e manutenção ao longo dos séculos desta *doxa* (por parte dos conservatórios) que os currículos alcançam a condição de *nomos* (PEREIRA, 2018, p. 15-16). O *habitus* conservatorial seria a forma pela qual o campo funciona na práxis, uma forma que perpetua uma epistemologia colonial, mesmo com as tentativas de transformação (PEREIRA, 2018, p. 20).

3.1.2 Respostas decoloniais na educação musical

As estratégias decoloniais, na área da música, precisam tratar das questões epistemológicas e ontológicas, indo muito além do assunto dos repertórios (SHIFRES e GONNET, 2016, p. 64; QUEIROZ, 2017b, p. 154; QUEIROZ, 2017, p. 120). Para isso, uma aproximação com pedagogias decoloniais (baseadas na interculturalidade) permitiriam a construção de uma pedagogia musical outra. Barth (2013, p. 74-78, apud DÖRING 2017, p. 34) estabelece três abordagens para uma educação musical intercultural: (1) trabalhar a riqueza musical das diferentes culturas musicais, focando em músicas populares performáticas que incentivem uma participação ativa; (2) incluir as culturas musicais dos estudantes para superar o racismo, o preconceito religioso e construir pontes culturais; (3) incluir as culturas musicais presentes no contexto local, regional, nacional e internacional, para evitar o menosprezo que algumas manifestações musicais sofrem nos meios de comunicação, ou em alguns espaços educacionais institucionalizados. Complementando esse enfoque, cito Queiroz (2017), que afirma:

Pensar em uma formação intercultural em música implica evocar, reconhecer e interagir com um amplo universo da diversidade: os sujeitos que fazem música, as estéticas que configuram as estruturas sonoro-musicais, e os significados que esses fenômenos ganham em seus contextos específicos. (QUEIROZ, 2017, p. 103).

Dessa forma, uma interculturalidade na educação musical permitiria a construção de diferentes identidades em espaços conjuntos, nos quais os diversos sujeitos fariam da diferença a base para as relações coletivas (QUEIROZ, 2017, p. 103). Para tanto são necessárias sociedades que concebam as diferenças como base para o desenvolvimento de espaços democráticos, espaços que devem ser construídos “por uma relação equilibrada entre sujeitos e grupos sociais diversos” (idem, p. 106), e nos quais seja questionada a exclusão e se busque fortalecer os grupos sociais (assim como seus saberes) historicamente inferiorizados (idem, p.

106). Com base nessa contextualização do que seria uma educação musical intercultural, apresento algumas das propostas pedagógicas desenvolvidas no contexto decolonial.

Dentre as propostas para uma educação musical decolonial, fora do Brasil, mas dentro da América Latina, é possível citar vários exemplos. O primeiro deles seria a proposta de Holguín y Shifres (2015), que busca uma formação auditiva numa perspectiva latino-americana, para assim superar as ontologias e os modelos de ensino estabelecidos. Tal mudança seria possível por meio de três componentes:

- A reincorporação do corpo: o modelo conservatorial levou o uso do corpo a uma mínima expressão, enquanto favoreceu a razão (europeia), o que gerou uma alienação de caráter racial para os coletivos indígenas e afrodescendentes. Ao proporcionar numa educação auditiva corporizada se estaria pensando numa decolonialidade musical;
- Reavaliar o papel da notação musical: ao revisar a ontologia da música como texto seria possível reconsiderar a relação entre oralidade e escritura, das diferentes manifestações musicais. Especialmente daqueles espaços onde a partitura é incompatível com o contexto sociocultural. Uma reavaliação desse tipo, permitiria outros modos de imaginar a música¹⁷⁷;
- A valorização de um marco intersubjetivo para o aprendizado: uma aproximação decolonial da experiência musical estaria condicionada a “compreender a música a partir de estar e experimentá-la com outros” (Holguín y Shifres, 2015, p. 51, tradução minha)¹⁷⁸; a se colocar no lugar do outro para construir nossa percepção musical baseada na empatia e na identificação do outro. O que nos aproxima a uma experiência *aesthetica*. A consequência pedagógica disto é a de separar o desenvolvimento musical das categorias colonizadas, ao deixar de existir um *dentro* (a estrutura da música) e um *fora* (a experiência das pessoas envolvidas); a música seria sons e pessoas interagindo num espaço comum.

Outra proposta decolonial é a de Shifres e Gonnet (2016), na qual se pretende repensar a epistemologia musical hegemônica para criar um modelo pedagógico baseado em três pontos. O primeiro deles seria a construção de um vínculo entre a experiência musical e a natureza, ou o meio ambiente onde acontece a experiência musical. A natureza pode servir como um marco teórico desde o qual seja possível refletir sobre como organizar o som. Por um lado, isso

¹⁷⁷ Veja Costa (2016), para uma discussão sobre os limites da notação musical.

¹⁷⁸ Texto original: “comprender la música a partir de estar y experimentarla con otros”.

romperia com a ideia do palco como o único lugar para o fazer musical e, por outro, possibilitaria fazer música de uma forma que “nos permita nos escutar no mundo ao nosso redor” (SHIFRES y GONNET, 2016, p. 64, tradução minha)¹⁷⁹. O segundo ponto está relacionado com a reconstrução dos coletivos dos quais fazemos parte, nesse sentido, a coletividade seria o destinatário dos encontros musicais, ao invés de um público separado, tal como acontece no contexto de algumas festas e celebrações. O terceiro ponto da proposta de Shifres e Gonnet (2016) está orientado à revisão dos modos de circulação do conhecimento musical, onde seriam valorizadas as experiências íntimas (como os encontros familiares) e as abordagens multimodais que envolvem o corpo, o movimento e todos os sentidos. Tais experiências seriam utilizadas de modo que fosse modificada a relação mestre-discípulo para uma experiência de conhecimento co-construído.

No contexto brasileiro e como resposta às consequências negativas do *habitus* conservatorial, Pereira (2018; 2020) e Queiroz e Pereira (2020) assumem uma posição decolonial e pregam por um *giro decolonial* ou *deconservatorial* no ensino da música. Neste, não se nega e não é excluído o que vem sendo ensinado (a tradição musical erudita), mas são adotadas novas posturas inclusivas frente a outros conhecimentos e práticas musicais, assim como ao mercado de trabalho do músico profissional.

No giro deconservatorial, se toma como base a ideia de que *habitus* não é destino (SETTON, 2002, p. 61 apud PEREIRA, 2020, p. 16), para desnaturalizar as tradições e poder reinventar as instituições com base na solidariedade analéptica de um projeto transmoderno¹⁸⁰. Essa desnaturalização é uma ferramenta que permite decolonizar a arte e seus cânones, assim como a “percepção estética que vincula subjetivamente a beleza e a complexidade ao padrão de arte clássica da Europa” (PEREIRA, 2020, p. 16). Contrariar a estética colonial não significa retornar a expressões artísticas puras ou essenciais (negar a música erudita), e sim legitimar outras formas de expressão, outras experiências e sistemas de valores (PEREIRA, 2020, p. 16).

O giro deconservatorial considera a disparidade social como uma característica fundamental na educação musical, o que torna necessário a criação de estratégias que assumam visões de diversidade e equidade para superar a colonialidade (QUEIROZ e PEREIRA, 2020, p. 529). Dentre seus objetivos está reconhecer a colonialidade nos currículos da formação dos músicos e procurar possíveis caminhos de mudança baseados em propostas decoloniais

179 Texto original: “nos permita escucharnos a nosotros en el mundo que nos rodea”.

180 Ao usar a expressão “solidariedade analéptica” o autor faz referência a Dussel (2005, p. 31), quando é descrita a co-realização do projeto transmoderno. O assunto foi discutido na seção sobre transmodernidade.

(PEREIRA, 2020, p. 3). Também se considera o fato de que a diversidade (em muitos casos) termina sendo entendida como a abordagem dos outros, porém sobre a visão da estética colonial, o que termina sendo a manutenção do mito da modernidade e gerando epistemicídios musicais¹⁸¹ (PEREIRA, 2020, p. 13).

No giro deconservatorial, procura-se a construção de diferentes e novos *habitus* que permitam novas posturas sobre a prática musical e rompam com as hegemonias culturais arbitrárias. Como consequência, a música erudita é uma de múltiplas possibilidades dentro das práticas musicais (PEREIRA, 2018, p. 20).

Outros trabalhos que avalio importantes mencionar são os de Queiroz (2017 e 2020), que complementam o giro deconservatorial ao orientar a discussão decolonial para dois espaços específicos: o ensino de música na educação básica e na educação universitária. No primeiro texto, o autor faz uma proposta pedagógica baseada na ideia de interculturalidade crítica (no sentido usado por WALSH, 2010) aplicada à pedagogia musical no contexto da educação básica. Na proposta, procura-se gerar “uma construção de identidades diferentes em espaços compartilhados, em que os diversos sujeitos precisam aprender a respeitar as suas diferenças e fazer delas importantes pilares para a construção e a inter-relação coletivas” (QUEIROZ, 2017, p. 103). Queiroz (2017, p. 106) almeja a visibilização dos sujeitos (junto com seus repertórios, estéticas e estruturas sonoras) que foram excluídos no processo de institucionalização da música no Brasil. Essa visibilização (empoderamento) dos sujeitos excluídos leva a uma luta pelos espaços de poder e, como consequência, a aparição de conflitos é necessária (segundo o autor). Tais conflitos servem para evitar a indiferença, a discriminação e a dominação. É por isso que o autor chama sua proposta de *pedagogia do conflito*. Nela é enfrentada a linearidade e a monoculturalidade no processo de ensino musical; são colocadas em confronto as dimensões simbólicas de qualquer universo musical, junto com suas estéticas e sistemas sonoros; são minimizados os epistemicídios musicais e a validade das discussões sobre a “qualidade” de algum tipo de música – debates estes que se fundamentam em padrões estabelecidos unilateralmente, pelas culturas musicais dominantes (idem, p. 111-112).

181 Aplicando o conceito de epistemicídio na área de música no Brasil, Queiroz (2017 p. 108-110) afirma que os saberes musicais foram vítimas de múltiplos epistemicídios desde a colonização até hoje. As tradições musicais que não se encaixassem dentro da música erudita, o jazz, ou as formas consolidadas dentro da música popular sofreram o que o autor chama de epistemicídio musical, fenômeno que atinge a totalidade do ensino institucionalizado de música no Brasil.

No segundo texto, Queiroz (2020) propõe seis características para uma formação musical no ensino superior no Brasil, com uma orientação decolonial¹⁸²:

- Conhecer e incorporar diferentes tipos de música (tanto os criados no Brasil como os de outros contextos no mundo) não para contrapor o local ao global, mas para confrontar o monoculturalismo colonial e conseguir abrir espaços para a diversidade musical local e do mundo (QUEIROZ, 2020, p. 178);
- Estabelecer uma comunicação entre as faculdades de música e a realidade social circundante, para se inserir dialogicamente no contexto no qual estas atuam (QUEIROZ, 2020, p. 178-179);
- Desenvolver novas estratégias para a formação e a estruturação curricular, indo além do modelo das disciplinas, para desenvolver modelos de aprendizado fundamentados nas diferentes realidades musicais do Brasil (QUEIROZ, 2020, p. 179-180);
- Incluir a criação, a partir da experimentação sonora (assim como da diversidade musical e cultural), como parte fundamental do processo educativo, para não continuar repetindo os cânones próprios da música europeia e sim estimular a criatividade (QUEIROZ, 2020, p. 181-183);
- Colocar a pesquisa como parâmetro para construir uma formação musical baseada na produção de conhecimento, que evite “a postura passiva de reproduzir conhecimentos prontos” (QUEIROZ, 2020, p. 183);
- Considerar a música como geradora e também resultado de um contexto cultural, no qual é preciso incluir a ética e a justiça social como elementos para combater a violência, as mortes (tanto físicas como simbólicas), o preconceito e a exclusão (QUEIROZ, 2020, p. 184-185).

Outro tipo de propostas decoloniais que utilizam a música, mas na área da história, são aquelas implementadas em comunidades indígenas por diversos projetos da Universidade Federal de Goiás.

Faria (2022) apresenta o uso do *rap* indígena como “mecanismo didático e gerador de conteúdos que partem da perspectiva dos estudos decoloniais, na intenção de colaborar para a problematização de estereótipos e preconceitos ainda existentes em relação aos povos indígenas no ensino de história” (FARIA, 2022, p. 15). A proposta do autor está direcionada à sala de

¹⁸²As coincidências com Barth (2013, p. 74-78 apud DÖRING 2017, p. 34) são evidentes, porém a proposta de Queiroz está contextualizada na realidade brasileira, o que faz ela ser de profundo interesse para esta tese.

aula, fazendo uso de um “livreto orientador” para executar uma performance. Nela são usadas músicas de diferentes agrupamentos de *rappers* pertencentes a diferentes comunidades indígenas¹⁸³, que fazem uso da “linguagem contra-hegemônica do rap” (idem. p. 44) com o objetivo de romper o silêncio imposto pela sociedade moderna sobre essas comunidades e, assim, gerar uma pedagogia decolonial baseada na interculturalidade¹⁸⁴.

Herbetta (2020) relata experiências dentro do Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena da Universidade Federal de Goiás, que tem como objetivo gerar transformações curriculares que valorizem as musicalidades indígenas e permitam o acesso às epistemologias desses povos na formação das pessoas, por meio de uma educação intercultural. Os currículos utilizados nos processos educativos das comunidades indígenas têm reproduzido uma pedagogia colonialista, que desqualifica a música como ferramenta de formação das pessoas e distorce os princípios do conhecimento dessas comunidades, pois, na maioria delas, a música é um elemento central nessas categorias. Essa desqualificação da música acontece quando ela é percebida como uma disciplina de menor importância do que as das ciências, e quando é “entendida epistemologicamente enquanto um domínio menor para a produção de saberes e pessoas” (HERBETTA, 2020, p. 205). Dessa forma, o autor prega por um currículo mais musical, o que permitiria desconstruir a lógica da colonialidade e evitar a reprodução do ciclo de violência epistêmica (idem, p. 206).

Para finalizar esta seção menciono o trabalho de Cordoba (2017), dentro do contexto mexicano, que busca um modelo pedagógico que contemple a circulação dos saberes na perspectiva das culturas locais, especificamente a aprendizagem do *son huasteco*¹⁸⁵ como um meio para a revalorização da cultura huasteca e sua cosmovisão. Para tal fim, ele propõe três tipos de ações: (1) incluir as pessoas que possuem os conhecimentos musicais e da cultura local; (2) gerar processos de aprendizado a partir do fazer musical e não da leitura de partituras; (3) fazer uso de elementos como a improvisação e a dança, já que estes são centrais na performance do *son huasteco*.

183 As músicas recebem um duplo uso como documentos históricos (mostrando um outro lado da história, o lado desses povos indígenas em específico) e como material didático.

184 Para o autor, o rap indígena seria um exemplo de interculturalidade, já que é o resultado de tensões entre culturas diferentes. Nesse gênero é resgatada uma ancestralidade (o que permite dar visibilidade as suas línguas, saberes e tradições), mas também existe uma apropriação de outras culturas e saberes (FARIA, 2022, p. 140).

185 Também conhecido como *huapango*.

3.2 (Etno)Musicologia¹⁸⁶

...the sort of statements that scholars make about music occur within an institutional setting of power relations among rival factions that turns academic discourse into a struggle for the cultural authority to speak about music. (KORSYN, 2004, p. 337).

... el sonido es conocimiento precisamente porque el sonido nos permite vernos (y permite verme) como un sujeto históricamente ubicado. (TRUJILLO, 2008, p. 18)

Berg e Gloag (2005, p. 11) apresentam uma definição sucinta do que é musicologia: “pensar e estudar sobre música”¹⁸⁷. Desse modo, música e musicologia seriam dois construtos separados, porém relacionados: a musicologia seria um discurso dependente da prática musical¹⁸⁸, e o trabalho do musicólogo seria o de decodificar e decifrar o significado social refletido na música – significado que é codificado com princípios especificamente musicais (COOK, 2006, p. 16).

A musicologia (no sentido mais tradicional) é uma disciplina que olha para o passado, procurando chegar ao conceito original do compositor, por meio do texto (a partitura) (idem, p. 19). Mas, de acordo com Bastos (2014, p. 72, 82), a musicologia também aponta para a invenção do objeto *Música do passado*. É apenas até o século XIX – com o nascimento do conservatório, do ritual do concerto e da musicologia – que “a Música Ocidental encontra seus templos ideais de sacralização, cultivo e consensualização, templos estes que estranham qualquer espaço-temporalidade exterior e onde a música do passado tem vigência antes mito-cosmológica que cronológica” (BASTOS, 2014, p. 82). Para o autor, o lugar privilegiado que ocupa a música ocidental deve ser visto a partir de uma posição sociológica, e analisado como “algo socialmente construído, num contexto de múltiplas construções sociais” (idem, p. 82). Assim, conclui que esse tipo de música é “a instância primordial de imaginação de um determinado tipo de ocidentalidade: aquela que exclui todas as ‘outras culturas’” (idem, p. 82), o que contribui para elaborar a ocidentalidade europeia junto com a distinção “nós”/“outros” (idem, p. 88).

186 Considero esse título apropriado devido a alguns fatores. (1) Ambas disciplinas se preocupam em produzir conhecimento sobre música. (2) A separação entre musicologia e etnomusicologia é um elemento da colonialidade da música (MELODIE, 2020). (3) Segundo Whitla (2020, p. 115-116), englobar os termos tem como resultado a etnização da música europeia de concerto, o que quebra sua posição de superioridade sobre outros tipos de músicas e desestabiliza a divisão entre as disciplinas. Como mencionado anteriormente, isso não significa que estou advogando pela fusão das duas áreas, como proposto por Cook (2006).

187 Texto original: “thinking about and study of music”.

188 NATTIEZ (2005, p. 5) chega a utilizar a expressão “discurso parasitário”.

Como um produto do nacionalismo europeu do século XIX, a musicologia foi modelada nos valores e práticas da filologia, levando a enfatizar as obras musicais acima dos usos sociais, mediante os quais essas obras obtêm sentido, e a ver a música como uma forma de literatura ou como uma forma de escrita (COOK, 2009, p. 777). Esse modo de ver a música como um texto inviabiliza conceituar a música como uma arte performática, pois as ferramentas desenvolvidas durante mais de um século – dentro da disciplina – não o permitem.

A expressão *musicologia* apareceu pela primeira vez em 1837, justo na época em que o público começou a ter dificuldade para compreender a música (europeia) (NATTIEZ, 2005). Mas só em 1885 Guido Adler (1855-1945) definiu os métodos, objetivos e o alcance da musicologia, constituindo a disciplina (uma novidade naquele momento) e influenciando seu desenvolvimento futuro tanto na Europa como nos Estados Unidos¹⁸⁹ (MUGGLESTONE, 1981). Para Adler, a musicologia devia limitar seu estudo à música que é percebida como uma forma de arte¹⁹⁰, o que, no contexto da época, significava limitar-se ao estudo de músicas de origem ocidental. Mas essa visão influenciou profundamente o campo da musicologia, ao ponto que Berg e Gloag (2005, p. 12) afirmam que campos como os da etnomusicologia, o jazz e a música popular, assim como as ideias (epistemologias) que eles carregam, foram excluídos da musicologia tradicional. Adler também vê a música como um produto (obra musical) passível de ser analisado por meio da sua notação, estrutura (forma) e conteúdo estético (MUGGLESTONE, 1981). Adler esquematizou a disciplina da musicologia com uma visão positivista que procurava leis, dentro dos diferentes períodos da história, de forma análoga a como funcionavam as ciências naturais; seu objetivo era tornar o estudo da história da música uma ciência.

Berg e Gloag (2005, p. 12) apresentam uma breve narrativa histórica da musicologia, iniciam com a Grécia clássica e as ideias de Platão e Aristóteles, continuam com os textos da Idade Média e do Renascimento, para chegar no Iluminismo europeu do século XVIII com a racionalização do pensamento e o posicionamento da música como um discurso intelectual. Junto com isso, o século XVIII trouxe uma consciência histórica sobre o desenvolvimento da música e questionamentos de caráter filosófico relacionados com a estética. Já no século XIX, o Romantismo influenciou profundamente a experiência musical nas suas dimensões

189 Levitz (2018, p. 14) mostra como as ideias de Adler foram determinantes para a musicologia nos Estados Unidos.

190 Para Adler, as obras que são consideradas como “belas” por elas mesmas podem ser consideradas como obras de arte, e aquelas que não cumpram com esse requerimento são designadas como não artísticas (MUGGLESTONE, 1981, p. 11).

linguísticas e literárias, e, com a chegada do século XX, o Modernismo ofereceu um contexto para o estudo sistemático da música, através da disciplina da musicologia. Os autores mencionam que essa visão da história da musicologia, ainda que “correta” no que se refere à cronologia e desenvolvimentos, apresenta o problema de ser uma narrativa linear que progride com o transcurso do tempo¹⁹¹.

Continuando com o esquema de Adler, a musicologia foi dividida entre histórica e sistemática¹⁹². A musicologia histórica se ocupa dos sistemas notacionais; categoriza as obras para designar-lhes formas musicais (rondó, sonata, suite etc.) e períodos musicais (barroco, clássico etc.) (MUGGLESTONE, 1981). A musicologia sistemática se encarrega da análise teórica e estética para determinar as leis aplicáveis às obras de arte musicais, assim como da função pedagógica de compartilhar essas análises. Também inclui a musicologia comparada (que posteriormente daria origem à etnomusicologia), onde as músicas de diferentes povos são estudadas com um viés etnográfico.

Tal divisão mostra um profundo viés de colonialidade. Bastos aponta (2014, p. 76) que tanto a música como seu estudo partiram da separação entre um “nós”, representado por grandes indivíduos (a figura do gênio), e o “outro” (a música das sociedades e culturas não ocidentais) que é, em suas palavras, “congenita à invenção da Música Ocidental” (idem, p. 89). Para ele, a musicologia não é singular, seriam musicologias em plural, constituídas por “subcampos epistêmicos cuja existência advém de quatro grandes círculos: Música, Ciências Humanas, Filosofia e Folclore” (idem, p. 74.). Isso que permite rever o esquema de Adler, e considerar que as “Musicologias Histórica e Comparada (Etnomusicologia) não são, pois – de acordo com a genealogia do mito –, mãe e filha. Elas são irmãs” (idem, p. 76). O objeto de estudo da musicologia comparada (posteriormente renomeada como etnomusicologia) também seria a música do passado¹⁹³. Se na musicologia histórica isso aconteceu por meio da partitura, na musicologia comparada foi através das gravações das *músicas exóticas*.

Com respeito à etnomusicologia, Demore e Magalhães-Castro (2020) apresentam a disciplina sob vários pontos de vista. Semanticamente, seria a união entre etnologia e

191 O paralelismo com o mito de fundação e evolução do ocidente, partindo da Grécia Antiga e chegando até a modernidade europeia – como discutido por Dussel (2005) –, é evidente. Esta seria uma mostra de como a colonialidade influencia epistemologias (a forma de estruturar o campo de estudos) e ontologias (a forma em que as pessoas assumem sua profissão como pesquisadores dentro do campo) por meio do mito fundacional.

192 Para teóricos como Adler e Riemann, a musicologia sistemática tem os aspectos sonoros dentro da música como seu principal campo de pesquisa, à diferença da musicologia histórica, que se preocupa com a cultura e os comportamentos do ser humano (Bastos, 2014, p. 50,59).

193 Música do Passado já que as outras culturas e sociedades encontram-se num estágio de desenvolvimento inferior ao de ocidente, e precisam transitar pelo caminho da modernidade para o presente ocidental.

musicologia para procurar significação do contexto cultural e musical; metodologicamente, a disciplina faria uso da etnografia sobre aspectos relacionados com a música; e, como resultado dessa conjunção, seria um campo de estudo multidisciplinar que considera os aspectos culturais e contextuais das populações no estudo da música. Essa multidisciplinaridade contribuiu para estabelecer a independência da etnomusicologia na segunda metade do século XX, ao lhe permitir gerar novos conhecimentos que não seriam possíveis por meio de disciplinas isoladas.

A primeira definição do que depois chegaria a ser a etnomusicologia foi proposta por Adler em 1885¹⁹⁴ (BASTOS, 2014, p. 53). Nela, a musicologia comparada tem a tarefa de comparar os “produtos tonais” – em particular as canções folclóricas de diferentes pessoas, países e territórios – com um propósito etnográfico e classificatório de acordo com suas características (MUGGLESTONE 1981, p. 13). A musicologia comparada (na concepção de Adler) estuda a música dos “primitivos”, enquanto a musicologia histórica lida com a música dos “civilizados”, o que mostra o quanto a disciplina foi construída, inicialmente, no binômio “nos”/”outros” (BASTOS, 2014, p. 54,62).

Para Bastos (2014, p. 58), a escola de Berlim de Musicologia Comparada foi iniciada no ano 1900 por meio do arquivo de fonogramas no Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, onde se buscava “estudar transculturalmente os processos mentais envolvidos na música, especificamente se interessando pela análise melódica e organológica [...] esta análise melódica aí se centrava nas alturas (frequências) sonoras, sistemas de afinação e escalas”. O arquivo continha gravações do mundo inteiro, que os estudos científicos utilizaram assumindo que “os *povos primitivos* [...] representariam estágios anteriores de desenvolvimento com relação aos europeus” (idem, p. 58). Essa musicologia examinava “as músicas não europeias através dum prisma eurocêntrico” (MELODIE, 2021, p. 102), e foi fortemente criticada (no fim do século XX) ao pretender mostrar a superioridade da música de origem europeia, e ao ser incapaz de permitir a compreensão das expressões da música popular ou da músicas fora da tradição europeia – aquelas que foram criadas com outras epistemologias (idem, p. 103).

Segundo Demore e Magalhães-Castro (2020, p. 61), o método usado na musicologia comparada veio da antropologia evolucionista¹⁹⁵ e difusionista. Estava baseado na correlação entre vários fatores a serem comparados, porém, com o aparecimento do pós-modernismo, este

194 Para uma discussão sobre esta definição e suas implicações ver Bastos (2014, p. 53-54).

195 Segundo Piedade (2010, p. 65), o evolucionismo avaliava o nível de atraso dos povos primitivos com respeito à Europa, colocando esta última como o estágio de desenvolvimento almejado para as sociedades, ao mesmo tempo que servia como argumento para a dominação colonialista, pois a civilização europeia tinha que tutelar os povos inferiores.

enfoque perdeu sua usabilidade. Com a ascensão dos nazistas na década de 1930, a escola de Berlim migrou para os Estados Unidos onde se reconstituiu na década de 1950 com o nome de etnomusicologia (idem, p. 90).

Em 1950, Jaap Kunst definiu a Etno-musicologia¹⁹⁶ como a ciência que estuda:

a música e os *instrumentos musicais* de todos os povos não-europeus, incluindo tanto os chamados *povos primitivos* quanto as *nações civilizadas orientais*. Muito embora esta ciência naturalmente faça incursões repetidas no campo da *música européia*, esta é, em si mesma, só um objeto indireto de seu estudo (Kunst, 1950 apud Bastos, 2014, p. 55).

Se para Adler a música primitiva era o tema exclusivo da musicologia comparada (uma disciplina que ignorava a música europeia), para Kunst – um dos últimos representantes da escola de Berlim de musicologia comparada – a música europeia começa a ser um objeto presente, ainda que nunca central (BASTOS, 2014, p. 55).

Na década de 1960, a etnomusicologia passou por mudanças que incluíram: ir do método comparativo na direção dos métodos das ciências sociais (do comparativismo à etnografia); do olhar evolutivo para a abordagem sobre contato cultural; da descrição analítica para a interpretação cultural; da análise de estruturas para as estruturas de significado; do foco nas comunidades ao foco na cultura como valores compartilhados; e da visão da música como algo fixo a aceitar as mudanças como algo natural (DEMORE e MAGALHÃES-CASTRO, 2020, p. 56).

Alan Merriam, com seu livro *The Anthropology of Music*, publicado em 1964, foi um dos principais responsáveis pelas mudanças mencionadas no parágrafo anterior. Merriam definiu o trabalho do etnomusicólogo como fazer ciência sobre a música (BASTOS, 2014, p. 67), e desenvolveu um modelo para o estudo da música com três níveis analíticos que incluíam a conceituação sobre música, os comportamentos em relação à música, assim como a música mesma (idem, p. 56-57). Merriam apresentou uma definição da etnomusicologia como “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1960, p. 109 apud DEMORE e MAGALHÃES-CASTRO, 2020, p. 57). Contudo, em 1973 mudou para “o estudo da música como cultura” (BASTOS, 2014, p. 69). É aqui que aparece o que Bastos (2014, p. 50) chama de dilema da etnomusicologia – que não afeta unicamente a etnomusicologia, mas toda a área de estudos (sobre a música). O dilema consiste em se aproximar da música por meio de dois planos: o primeiro seria o dos sons (a música) que receberia uma análise musicológica; o segundo seria

¹⁹⁶ O hífen foi cancelado do termo em 1955, durante o décimo encontro da *Society for Ethnomusicology* - SEM (BASTOS, 2014, p. 62).

o dos comportamentos, ou da cultura, que seria analisado através de um viés antropológico. Segundo Bastos (2014, p. 69-70), na sua primeira definição Merriam parte do princípio de que a música está fora da cultura, e não constitui um comportamento social, o que leva à pergunta formulada por Cook: “se a etnomusicologia é ‘o estudo da música na cultura’ [...], esta conclusão é inevitável: onde mais você encontra música?” (COOK, 2006, p. 27). Já na segunda definição, a música é vista como algo que deixa de ser um fetiche para se tornar “algo socialmente codificado em sua estrutura” (BASTOS, 2014, p. 70).

John Blacking, em seus estudos sobre a música dos Venda, visualizou a importância de construir “modelos de análise compatíveis com a teoria musical nativa” (PIEDADE, 2010, p. 68), sendo o primeiro que pesquisou “a habilidade musical e os processos de composição sem utilizar critérios etnocêntricos, mas sim buscando categorias nativas e ressaltando o papel criativo do ouvinte” (idem, p. 69). Ele se refere à etnomusicologia como:

um método, mais do que uma área de estudo [...] uma aproximação à compreensão de todas as músicas e do fazer musical nos contextos da execução e das idéias e habilidades que os compositores, os músicos e os ouvintes trazem ao que definem como situações musicais (BLACKING, 1987 apud COOK, 2006, p. 27).

Blacking tenta sair da dicotomia música/cultura ao focar no contexto cultural como base dos estilos musicais e dar relevância ao “senso tonal entre não-ocidentais” (PIEDADE, 2010, p. 68). Para esse autor, a música não é só um reflexo da realidade social, ela é geradora e regeneradora da cultura. Após os aportes de Blacking, a etnomusicologia evidencia como a música carrega traços da constituição da cultura, e como estes traços estão codificados no seu aspecto sonoro (idem, p. 69); os etnomusicólogos entendem sua função de produtores de conhecimento como algo carente de neutralidade, e que “tod[o]s os relatos e observações socioculturais e históricos estão baseados em interpretações dos fatos” (idem, p. 70).

Ao se consolidar como área de estudo na década de 1980, a etnomusicologia vai incorporar a música popular como um objeto de estudo totalmente legítimo (antes era um tema residual), e vai passar por um processo de diluição do seu paradigma (BASTOS, 2014, p. 70), algo similar ao processo que aconteceu com a musicologia e o surgimento da nova musicologia, da qual tratarei em breve.

No contexto brasileiro, a disciplina apresenta algumas características próprias. Lühning e Tugny (2016) afirmam que a pesquisa em etnomusicologia nacional ficou operacional (em termos institucionais) na década de 1990, misturando características que vão desde os posicionamentos acadêmicos mais clássicos até “uma crescente atuação com várias formas de

posicionamento político e de ativismo cultural e social” (LÜHNING e TUGNY, 2016, p. 41). Isso vem provocando tensões com as áreas mais tradicionais da música, ao mostrar como estas agem de forma colonial (idem, p. 26). Em termos gerais, a etnomusicologia brasileira integra “um vínculo com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica” (LÜHNING e TUGNY, 2016, p. 23)¹⁹⁷. Segundo os autores, a etnomusicologia local se posiciona com os agentes sonoros (ao invés de só escrever sobre eles), enfrentando os modelos clássicos de pesquisa, além de tentar compreender os processos de transformação nas políticas públicas do país.

Voltando para a discussão sobre o assunto geral, na primeira parte do século XX a musicologia se dispersou, e as instituições musicológicas foram se especializando nas suas respectivas subáreas. Apareceu a etnomusicologia como uma disciplina independente, e os modelos analíticos da musicologia sistemática “davam maior ênfase às estruturas imanentes das obras do que à história das formas” (NATTIEZ, 2005, p. 9), o que levou a desconsiderar a importância do contexto social e histórico dos compositores nesse tipo de análise. Para Cabral (2014), o foco no nível imanente (a partitura) se tornou uma limitação que restringiu o objeto de pesquisa à tradição escrita musical europeia do século XIX (o cânone), e os instrumentos metodológicos às ciências duras.

Segundo Berg e Gloag (2005), na década dos anos 80 do século XX, nos Estados Unidos, surgiu a *nova musicologia*. Mais do que um movimento ou um grupo consolidado, ela foi produto das ideias de vários indivíduos que terminaram sendo assimiladas pela comunidade acadêmica. Na nova musicologia foram questionadas as formas de conhecimento tradicionalmente aceitas dentro da área, bem como uma série de conceitos como o positivismo e a autonomia da obra musical. Esses questionamentos aconteceram numa perspectiva pós-moderna mais abrangente, na qual seriam incluídas disciplinas das ciências humanas e sociais como o feminismo e os estudos de gênero.

O primeiro trabalho no qual foram levantados tais questionamentos foi o de Kerman (1980), chamado “Como entramos na análise e como podemos sair dela”¹⁹⁸, onde se procurava uma flexibilidade dentro da musicologia com respeito à análise musical mais tradicional, como a Schenkeriana, e aos métodos que foram desenvolvidos posteriormente sob o paradigma da organicidade. Essa flexibilidade seria mais compreensiva (abrangente e multidisciplinar),

¹⁹⁷ Tais características mostram porque a discussão decolonial tem se desenvolvido dentro dessa área.

¹⁹⁸ Texto original: “How We Got into Analysis, and How to Get out”. Tradução minha.

humana e pragmática na procura de uma aproximação que não fosse unidimensional (aquele tipo de análise que só considera a partitura) e que permitisse “encontrar formas de lidar responsabilmente com outros tipos de valores estéticos além do organicismo”¹⁹⁹ (KERMAN, 1980, p. 331, tradução minha).

Kerman (1980) afirma que “o verdadeiro ambiente intelectual da análise não é o da ciência, mas o da ideologia” (KERMAN, 1980, p. 314, tradução minha)²⁰⁰, o que coloca a prática da análise musical como algo dependente de uma ideologia subjacente e do contexto cultural. Dentro dessa ideologia, um elemento chave é a crença do valor estético da tradição musical instrumental de origem germânica (representada por compositores como Bach, Mozart, Beethoven e Brahms) motivada pelo nacionalismo. Outro elemento dentro dessa ideologia é a crença de que a música é forma sonora²⁰¹, e que a única forma de estudo significativa da música aconteceria por meio de uma aproximação formalista. Assim, a análise musical existiria para demonstrar a organicidade dentro de uma obra, e a organicidade existiria como um princípio essencial para validar a existência de um grupo de obras dentro da tradição (ocidental). No momento em que Kerman publica seu artigo, os compositores da tradição germânica não ocupavam a mesma posição de status privilegiada que tinham ao início do século XX, não no sentido de que sua música não fosse considerada fundamental, mas no sentido de que já não era a **única** música digna de ser objeto de estudo.

No caso do Brasil, Castagna (2008) apresenta uma perspectiva da história da musicologia desde seu início, no século XIX, até o fim do XX²⁰². Para o autor, a história da musicologia no Brasil poderia se dividir em três períodos. O primeiro foi até 1960, e nele a disciplina foi uma atividade intermediária entre literatura e ciência. No segundo período, iniciado a partir da década de 1960, foram assumidas concepções propriamente científicas, profundamente ligadas ao pensamento positivista – mas também foram mantidas ideologias religiosas e nacionalistas –, levando a musicologia daquele momento a ser pouco crítica, praticada de forma individual, desvinculada do meio universitário. Seus principais objetivos eram comprovar “[...] uma prática musical brasileira em tempos remotos, a ‘descoberta’ do que então se denominava ‘a grande música do passado’, a construção da biografia dos seus autores

199 Texto original: “...find ways of dealing responsibly with other kinds of aesthetic value in music besides organicism”.

200 Texto original: “... the true intellectual milieu of analysis is not science but ideology”.

201 Essa ideia foi originalmente proposta por Eduard Hanslick (1825-1904) e posteriormente foi incorporada por uma parcela significativa de críticos e analistas musicais (KERMAN, 1980, p. 315).

202 Para uma discussão sobre os autores e textos que constituíram a musicologia histórica no Brasil para além de Castagna (2008), veja Blomberg (2011), Vieira e Araújo (2020) e Carmo (2016).

e a valorização de sua produção musical, por meio de informações históricas, catálogos e análises” (CASTAGNA, 2008, p. 32). O terceiro período iniciaria aproximadamente na metade da década de 1990, e nele a musicologia se comportou de forma mais crítica e reflexiva; questionou-se o isolamento da disciplina com respeito a outras partes do mundo; procurou-se superar o modelo positivista ao buscar novas teorias que explicassem os fenômenos estudados; e se deu uma preocupação com ir além dos fenômenos estudados, para considerar a sistematização das informações que ficaram de fora do segundo período. Esse período foi definido pelas influências externas (a nova musicologia), mas também pela institucionalização da musicologia nos programas de pós-graduação como linha de pesquisa.

Voltando à discussão sobre a musicologia, e apesar do argumento de que a música é algo que não tem nada a ver com crises políticas ou morais²⁰³, Bohlman (1993), no artigo intitulado “Musicologia como um ato político”²⁰⁴, afirma que existe uma crise de caráter político e moral na musicologia, uma vez que não seria possível continuar utilizando a música (de tradição europeia) como um fetiche para excluir a música dos outros. Para contestar a afirmação que deu início a este parágrafo, o autor cita as confissões dos musicólogos europeus que ajudaram os nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, mostrando como a musicologia carrega, sim, uma carga política. Num artigo mais recente, Madrid (2010, p. 19) traz um argumento similar ao de Bohlman (1993), e olha para a musicologia como um produto das circunstâncias históricas específicas dos projetos nacionalistas Europeus, como uma consequência do colonialismo desses projetos e como uma disciplina que se mantém dentro dos seus ideais originários, apesar dos aportes dos estudos críticos culturais e da crise do conceito de Estado-nação.

Já num plano epistemológico, Bohlman (1993) considera que o motivo pelo qual o campo da musicologia imaginou um escape para um mundo apolítico seria a essencialização da música. Essa essencialização parte do princípio de que existe algo chamado música, que está “lá fora” (separada dos seres humanos) com uma presença metafísica e uma ontologia garantida pela singularidade do seu nome. A essencialização da música acontece por meio da: (1) notação musical, ao reduzir a música a uma partitura, o que a separa do seu contexto temporal e

203 Esse discurso concebe a música como um objeto imaculado, e coloca a musicologia na *hybris* do ponto zero.

204 Chávez e Skelchy (2019, p. 116-117) afirmam que a etnomusicologia como um ato político é uma ação crucial ao defender a diversidade cultural, a inclusão e a tolerância. Porém, é possível questionar como esse discurso dentro da disciplina permite romantizar a perspectiva do liberalismo (tanto europeu como [norte]americano) enquanto defende ostensivamente o *status quo* dos imperativos institucionais multiculturalistas.

espacial²⁰⁵; (2) análise musical, quando nos permite imaginar que entendemos a música, seja tautologicamente ou por nos libertar da responsabilidade de experimentar o que não entendemos; (3) busca da autenticidade (algo que acontece mais comumente na etnomusicologia), quando a globalidade do final do século XX²⁰⁶ é assumida como um contexto para o estudo de todas as músicas. Ao essencializar seu objeto de estudo, a musicologia se coloca ela mesma numa posição de poder, e ao controlar a música por meio do conhecimento, este poder aumenta (BOHLMAN, 1993). É por isso que a musicologia é um ato político, um ponto de vista compartilhado por Agawu (1997), que afirma que a crítica²⁰⁷ (musical) politicamente motivada é uma das conquistas da nova musicologia.

Uma das consequências da nova musicologia foi a convergência de interesses entre a musicologia e a etnomusicologia, o que levou a Cook (2006) a afirmar que agora todos somos (etno)musicólogos independentemente do tipo de música da qual se esteja falando. Isso aconteceu pela adoção de métodos etnográficos na musicologia e pela inclusão da: “[...] interpretação [performance] como uma dimensão fundamental da existência da música” (COOK, 2006, p. 19)²⁰⁸. Outra consequência da nova musicologia, foi a dissolução dos “limites tradicionais dentro dos quais a musicologia tinha operado como uma zona fechada e autônoma, reintegrando-a dentro do campo completo” (COOK, 2006, p. 27).

3.2.1 Decolonialidade e (etno)musicologia

Apesar da posição crítica da nova musicologia e de incluir temas como a raça, o gênero e repertórios não tradicionais, esta não desenvolveu novos métodos de análise que estivessem livres do viés (epistemológico) tradicional²⁰⁹. A nova musicologia terminou se apoiando nos métodos convencionais (AGAWU, 1997, p. 302), não fez o suficiente para colocar a performance como centro do seu objeto de estudo e não trocou a partitura pela gravação sonora

205 Para Bohlman (1993), a notação musical é uma forma de remover os outros (ocidentais e não ocidentais) para afiançar a universalidade.

206 Para Bohlman (1993), a globalidade é uma espécie de relativismo que permite equalizar música e cultura, equiparando as estruturas sonoras com as estruturas sociais.

207 Considero importante anotar aqui que Kerman (1980) vê a análise musical como uma forma de crítica.

208 Veja Cabral e Da Costa (2017) para uma crítica sobre a inclusão da performance apresentada por Cook (2006).

209 Cabral (2014) menciona uma tendência de reposicionamento metodológico dentro da musicologia sistemática, que se dividiria em musicologia sistemática científica (baseada em dados, é empírica e usa metodologias das ciências duras como a acústica, as neurociências, a computação etc.) e musicologia sistemática humanista (de caráter subjetivo, filosófico e usa metodologias das ciências sociais e humanas). Nesse reposicionamento, a análise seria um meio e não uma finalidade, na qual o estudo das estruturas musicais permitiria fazer reflexões de caráter qualitativo que estariam balanceadas com fatores extramusicais (estes seriam estudados a partir das ciências sociais).

como o texto fundamental para seus estudos²¹⁰ (COOK, 2009, p. 777). Segundo Wolff (2014, p. 10), até as propostas musicológicas que tentaram se alinhar com a contemporaneidade e questionaram ideias como a de uma música pura (sustentada sobre o plano formal-sintático de uma obra), ou a da concepção evolutiva dentro da história da música mantiveram a divisão entre as músicas populares e as eruditas (um sinal de manutenção da alteridade), bem como modelos de análise que mostravam discursos heteronormativos (um sinal da colonialidade do gênero).

Para Quijano (2000), a ideia de evolução e de dualidade são expressões do eurocentrismo, características que Rubio (2020) encontra na musicologia histórica. No caso dessa disciplina, se manteve o binário Europeu/não Europeu para lidar com a questão racial, algo que está profundamente atrelado aos pressupostos estéticos da ideia da “música por ela mesma” (ou seja, a música como algo separado da realidade social e do contexto cultural) que ainda determina a estrutura do campo acadêmico da música²¹¹ (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 2). É por causa do compromisso com a estética e o repertório (canônico) que não foi possível uma mudança mais radical do campo acadêmico da música (RADANO e BOHLMAN, 2000). Manteve-se uma sensação de que os novos tópicos estudados continuavam focados nas figuras centrais do cânon clássico ocidental (BERG e GLOAG, 2005, p. 28).

Para Madrid (2017 p. 126), com algumas exceções, o que aconteceu foi que a musicologia se apropriou da linguagem da teoria crítica e dos estudos culturais para continuar privilegiando a figura do gênio, as obras maestras, os questionamentos de ordem estética e o conhecimento objetivo. Nesse sentido, a musicologia é um projeto de caráter político que termina sendo um reflexo das características coloniais do momento histórico do seu surgimento (MADRID, 2010, p. 19). É por isso que (ainda que tenham sido realizadas novas análises sobre o cânone musical e suas obras constituintes) **um processo de decolonização dentro da área não aconteceu** (RUBIO, 2022, grifo meu) e o pouco que tem sido feito nesse sentido não determinou um método de pesquisa claro nem posicionado dentro da área (SEMI, 2022, p. 239). Fazendo uma referência a Mignolo e sua ideia de mudar os termos da conversa, pode-se afirmar

210 De acordo com Cook (2009), no início da nova musicologia se buscava o sentido social da música dentro do texto (a partitura), e os novos musicólogos não estavam inclinados a buscar esse sentido social no ato da performance musical, nem nas transações sociais envolvidas. Bastos (2014) tem uma posição mais crítica, e afirma que as gravações (assim como as performances nelas capturadas) não viraram o centro de estudo da musicologia, pois elas representavam a alteridade. Nos inícios da gravação sonora, esta foi utilizada para levar as músicas dos outros (do selvagem, do exótico) até as metrópoles e os centros de estudo nas universidades, tornando-se uma importante ferramenta para a etnomusicologia. No caso da musicologia, e devido a sua ênfase na música de concerto, seu objeto de estudo se encontrava presente, e gravar tais músicas para seu estudo “seria uma impropriedade imperdoável” (Bastos, 2014, p. 57).

211 A polêmica sobre os trabalhos de Ewell (2020) ou de Brown (2020) mostra como o argumento destes autores ainda é válido. O assunto será aprofundado posteriormente nesta seção.

que os termos da discussão musicológica não mudaram, apesar dos esforços da nova musicologia.

A questão com a esquematização da musicologia de Adler é que: “Quando Guido Adler dividia a totalidade do conhecimento musical, a Europa estava dividindo a África” (ULHÔA 1995, p. 4), e a musicologia foi (pelo menos na Alemanha)²¹² o estudo da música do passado junto com o estudo da música dos outros (ULHÔA 1995, p. 5). Ao depender da notação musical, o cânon musicológico gerou juízos de valor estético sobre a música, que dependiam da forma como os componentes representados na partitura se encontravam na peça (HOLGUÍN e SHIFRES, 2015, p. 46). É justamente através dessa característica de gerar juízos de valor e de selecionar a “boa música” (acima de outras consideradas inferiores) por parte da musicologia – assim como a dificuldade para parar com essa prática – que podemos ver traços de um projeto iluminista, que se iniciou com a disciplina no século XVIII (WOLFF, 2014, p. 11). Um projeto que – pelo menos parcialmente – se mantém até a atualidade, permitindo apreciar a verdadeira profundidade da comparação entre a esquematização de Adler e o processo de dominação sobre um continente.

Segundo Santamaría-Delgado (2007, p. 195), o meio acadêmico está reconhecendo (ainda que devagar) a condição do musicólogo como um sujeito posicionado, que analisa as expressões musicais sob um ponto de vista particular (determinado pela classe social, seu status étnico e seu gênero) e num momento histórico específico. Essa mudança aconteceu pela atitude crítica com respeito ao eurocentrismo – um processo que foi iniciado com bastante anterioridade por parte da etnomusicologia. Contudo, para o momento em que o autor publicou seu trabalho, ainda não existia uma corrente de pensamento crítico que pesquisasse sobre como foram construídos os discursos de poder dentro das disciplinas orientadas à produção de conhecimento sobre música (na América Latina). Isso aconteceu pela falta de um marco teórico e conceitual que permitisse avaliar o assunto com profundidade, mas, os estudos pós-coloniais latino-americanos²¹³ oferecem as ferramentas apropriadas para “desconstruir criticamente as maneiras como foram constituídos os estudos musicais e o conhecimento musicológico, folclórico e etnomusicologia latino-americanos” (SANTAMARÍA-DELGADO, 2007, p. 197, tradução minha)²¹⁴.

212 Bohlman (1993, p. 415) considera que tanto nos Estados Unidos como na Alemanha a musicologia (olhada como um espaço de poder) era igual, o que me permite assumir uma abrangência maior da afirmação de ULHÔA.

213 O autor escolheu utilizar esse nome para o que eu pontuo aqui como decolonialidade.

214 Texto original: “[...] desconstruir críticamente las maneras como se han constituido los estudios musicales y el conocimiento musicológico, folclórico y etnomusicológico latinoamericano”.

Rubio (2022) afirma que o campo da música ainda precisa abordar uma proposta sistemática com respeito à descolonização (mostrando que o afirmado por Santamaría-Delgado (2007) ainda é válido). Pontua, ainda, que a musicologia é uma disciplina de caráter eurocêntrico, com um componente colonial profundamente arraigado, perpetuado no mundo acadêmico²¹⁵ por meio de categorias como o cânone musical, a educação musical, a metodologia (usada nos estudos musicológicos) e a separação com a etnomusicologia²¹⁶. As tentativas de descolonização têm sido poucas, se comparadas com os esforços feitos em outras disciplinas. Ainda assim, nos últimos anos, essa tendência tem mostrado sinais de mudanças. A decolonialidade (ainda que lentamente) está começando a fazer parte das discussões musicológicas, tanto na América Latina como no norte global²¹⁷. Tais propostas são variadas e discutem desde o objeto de estudo até as metodologias para elucidar o que seria uma musicologia latino-americana, assim como a questão do nível de independência da musicologia latino-americana com respeito à tradição ocidental – aquela que determinava o que podia fazer parte dos espaços acadêmicos.

Segundo Rubio (2022), um ponto em comum entre essas propostas é uma visão crítica sobre a musicologia tradicional. Ao questionar a ideia de que uma cultura oferece música de maior qualidade do que as outras, e de que essa música deve ser imitada. Para o autor, os processos de descolonização da musicologia precisam atingir mudanças metodológicas, mudar os tipos de análises a serem feitas, bem como os pontos de vista dos musicólogos, independentemente do objeto de estudo escolhido.

No caso dos Estados Unidos, Levitz (2018) mostra como os musicólogos têm procurado gerar processos decoloniais para democratizar, diversificar e popularizar a disciplina. Os esforços têm se centrado na expansão do cânone musical, nas reformas curriculares dentro das universidades e em explorar novas formas de difusão do conhecimento, como, por exemplo, o uso de blogs na internet ao invés das monografias acadêmicas²¹⁸. Porém, tais tentativas, ainda que bem intencionadas, não conseguem gerar processos realmente decoloniais, pois ignoram as

215 Avalio ser possível fazer uma analogia entre o que o autor chama de mundo acadêmico com o conceito de *habitus* conservatorial.

216 Para Melodie (2021, p. 57), a separação entre musicologia e etnomusicologia permite aos musicólogos evadir a responsabilidade de lidar com o colonialismo. Essa divisão cria um binarismo no dia a dia da academia, que termina reforçando o racismo inerente à musicologia e mantém a colonialidade do som.

217 Melodie (2021, p. 49) cita como exemplos de trabalhos publicados no norte global Taylor (2007), Levitz (2018), Gautier (2014) e Bloechl (2014).

218 Levitz (2018, p. 46) considera que uma parte dessas medidas pode estar realmente orientada a permitir que os musicólogos sobrevivam a uma crise no mercado de trabalho dentro das universidades privadas.

relações de poder, de raça e de distribuição do trabalho dentro do sistema capitalista, assim como a história do desenvolvimento da disciplina.

Para Levitz, no início do desenvolvimento da musicologia nos Estados Unidos existiu uma pequena elite²¹⁹ que usou seu poder para dominar e excluir dentro da área, algo que gerou consequências perceptíveis no desenvolvimento da disciplina até hoje. O estabelecimento da musicologia como uma profissão esteve relacionado com conseguir recursos financeiros, acesso a poderosas instituições e a criação de regras para o ingresso, o que serviria para sustentar o privilégio de homens brancos.

Entre os antecedentes de publicações sobre uma musicologia decolonial latino-americana, Rubio (2020) cita o livro intitulado *Música y descolonización*, publicado em 1982 por Leonardo Acosta. Para Rubio (2020), esse livro mostra como (dentro do discurso ocidental) as músicas das outras culturas são consideradas como inferiores ou atrasadas, enquanto o trabalho dos compositores consistiria em utilizar tais recursos sonoros como o material para construir suas obras na base do exotismo²²⁰. O texto também faz uma crítica ao colonialismo, e propõe descrições alternativas sobre as músicas de diferentes culturas, sem cair nas categorias mais tradicionais do pensamento ocidental.

López (2009, p. 21) menciona outros autores cujas obras categoriza como práticas teóricas da resistência, e que também podemos considerar como antecedentes do pensamento decolonial na música. Alejo Carpentier (1977 apud LÓPEZ, 2009), ainda que a partir da literatura, produziu considerações sobre a música como:

- a música latino-americana deveria ser aceita nas formas pelas quais ela se manifesta, evitando classificações e catalogações²²¹;
- criticou o grau de desconhecimento e rejeição (que o próprio Carpentier descreveu como inquisitorial) sobre as produções musicais próprias da América Latina (durante o século XX) que envolvessem práticas ou valores diferentes dos europeus;
- A distinção entre o erudito e o popular está fundamentada numa distinção de classe e raça.

219 Composta majoritariamente por homens brancos.

220 Para Taylor (2007), o exotismo na música (tradicionalmente) está relacionado com manifestações que indicam uma alteridade racial, étnica ou cultural por meio do som. Porém, o autor afirma que na atualidade é necessário pensar em exotismos no plural, pois no singular o termo se refere à alteridade nos últimos séculos, e termina sendo um termo muito vago para dar cabida à multidão de manifestações contemporâneas que deram forma à produção e consumo da música.

221 Este seria um ponto em comum com a proposta de Santos Silva (2020).

Fernando Ortiz (1965 e 1993 Apud LÓPEZ, 2009), gerou categorias e interpretações sobre a música (especificamente a cubana), onde se questionava porque alguns produtos culturais eram denominados arte e outros não. Isso lhe permitiu questionar o universalismo da cultura europeia, aceitar a diferença (alteridade) sem subordiná-la ou estigmatizá-la, e validar as práticas de origem afro-cubanas como arte, sem separar a música de outros elementos como a dança, o teatro ou a poesia, que acontecem naturalmente juntos a tais manifestações culturais.

Já entrando nas publicações sobre decolonialidade dentro do escopo da (etno)musicologia, temos Prudencio (2014)²²². O autor vê o processo decolonial como uma reflexão sobre a própria identidade (tanto do colonizado como do colonizador), que tem duas partes. A primeira consiste em se olhar no espelho, e a segunda em nomear essa imagem, o que gera identidade e reconhecimento do “eu” coletivo. Levando isso para a decolonização da música, o autor considera que a decolonialidade passa por uma música nova, que surja de múltiplas referências. Para tanto, ele fundou, na Bolívia, a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)²²³. Nela, o elemento indígena é uma fonte fundamental, sendo seu eixo conceitual e técnico, ao reconhecer seus valores, conhecimentos e formas de pensar.

A incorporação desses elementos no processo da cultura contemporânea é um dos seus objetivos. Essa orquestra propõe um novo paradigma, no qual a criação se dá à imagem e semelhança (ou seja, se olhando no espelho, e se aceitando sem tentar imitar os modelos europeus), procurando um mundo mais justo para todos. A OEIN pretende ensinar a escutar de outra maneira, apresentando os desafios de uma música baseada em noções diferentes no que se refere ao tempo, a conceber e produzir o som e nas complexas funções sociais que a música produz. Situando essa agrupação na metáfora do espelho, a OEIN: “[...] é o espelho, é a imagem e é o nome; todo ao mesmo tempo” (PRUDENCIO, 2014, p. 22, tradução minha)²²⁴.

A questão da raça tem se mostrado fundamental na discussão sobre colonialidade e decolonialidade. No campo da música, pesquisadores de diferentes áreas têm denunciado o racismo sistêmico nos últimos anos, gerando intensos debates sobre a invisibilidade da raça nos estudos sobre música. Entretanto, o campo da música (dentro do mundo acadêmico) continua

222 No ano de 2009, na cidade de Montevideo, aconteceu o colóquio *Música/musicología y colonialismo*, com a participação de 15 autores que abarcaram vários países, principalmente da América Latina. Este foi o mais antigo evento, sediado na América Latina, que apareceu na minha revisão bibliográfica, onde se discutia a relação entre musicologia e colonialismo. Para minha surpresa, ao pesquisar nas memórias do evento verifiquei que o único autor que mencionava a palavra decolonialidade era Cergio Prudencio. Considero isso como um indício do incipiente estado da discussão decolonial dentro da musicologia América Latinana nesse momento.

223 A discussão sobre esta orquestra é um tópico importante dentro deste trabalho e será aprofundado em outra seção.

224 Texto original: “es el espejo, es la imagen y es el nombre; todo a un mismo tiempo”.

profundamente entrelaçado com premissas racistas e de superioridade branca (MELODIE, 2021, p. 23-24). Dois exemplos desse tipo de trabalhos seriam os de Ewell (2020)²²⁵ e o de Brown (2020).

Melodie (2021), Felfeli-Crawford (2021) e Graeff (2020) discutem a importância e repercussão do trabalho de Ewell (2020), que foi originalmente apresentado no encontro da *Society for Music Theory (SMT)*, no ano de 2019. Como resposta ao trabalho de Ewell, o *Journal for Schenkerian Studies* publicou um dossiê contendo as respostas de vários pesquisadores de raça branca, já estabelecidos no meio acadêmico²²⁶ – a maior parte deles também são homens, mostrando o padrão descrito por Levitz (2018). Para Melodie (2021), a maior parte dos argumentos apresentados pelo *Journal for Schenkerian Studies* não falam sobre o que Ewell realmente estava discutindo, e terminam reforçando e sendo uma prova da profundidade do racismo sistemático dentro da música. Graeff (2020) mostra como esse debate se está dando no Brasil, na música clássica²²⁷ (a área de performance), com o webinar “Racismo estrutural e acadêmico na música: o que deve e o que não deve ser dito?”²²⁸, e na musicologia, com o vídeo: “Série Racismo e Música - Racismo na Educação Musical com o Prof. Luan Sodré”²²⁹.

Brown (2020) denuncia a orientação predominantemente branca da *Society for Ethnomusicology (SEM)*²³⁰ e as dificuldades de procurar uma carreira para as pessoas de cor, devido à persistência do racismo sistemático dentro do campo – escondido, mas assumido (MELODIE, 2021). Para Brown (2020), esse racismo sistemático, imbuído dentro do campo,

225 O conteúdo desse trabalho foi discutido na seção sobre racismo e música, agora trato das suas consequências no mundo acadêmico.

226 Se faz importante esclarecer alguns detalhes sobre a resposta do *Journal for Schenkerian Studies*. O primeiro é que Ewell não foi convidado para participar, impedindo qualquer possibilidade de um debate acadêmico. Segundo, foi publicado um artigo com autor anônimo, a Wikipedia foi usada como fonte bibliográfica e contém um “artigo” de um único parágrafo. Isso rompe com qualquer padrão acadêmico de qualidade. Como consequência dessas ações, o editor foi demitido, e o volume 12 não faz parte de repositórios oficiais, porém se encontra disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1dTOWwIIIsuiwsgAa4f1N99AlvG3-ngnmG/view>. Consultado em 17 de janeiro de 2023.

227 Veja: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/26/em-movimento-inedito-orquestras-e-maestros-debatem-apagamento-de-negros.htm>. Consultado em 17 de janeiro de 2023.

228 Disponível em: https://youtu.be/MEB9hXnqy_U. Consultado em 17 de janeiro de 2023.

229 Disponível em: <https://youtu.be/m7sFt1BxOUs>. Consultado em 17 de janeiro de 2023.

230 Essa falta de diversidade racial dentro da SEM também é denunciada por Chávez e Skelchy (2019, p. 130), o que mostra como a colonialidade do poder continua funcionando nas políticas de contratação de profissionais dentro do mundo acadêmico. Os autores também mencionam indícios de xenofobia por parte de alguns membros da SEM, devido à ansiedade gerada pela possibilidade de realizar o encontro anual da SEM fora dos Estados Unidos. Essa situação mostra que a SEM ainda é uma organização predominantemente centrada nos Estados Unidos, voltada a servir aos interesses das instituições desse país (idem, p. 143).

significa que uma instituição como a SEM, constituída por homens brancos que pesquisam sobre pessoas negras:

[...]é e não pode ser outra coisa diferente de uma iniciativa colonialista e imperialista. ... até que a etnomusicologia [...] como um campo [...] seja desmantelada ou significativamente reestruturada, para que a violência epistêmica contra os BIPOC não seja normalizada, as vidas negras não contam. (BROWN, 2020, tradução minha)²³¹

Segundo Melodie (2021), essa publicação gerou uma série de reações – especialmente por parte de homens brancos em espaços de poder dentro do mundo acadêmico – que rejeitavam a etnomusicologia como um campo racista. O debate se deu na lista de e-mail da SEM e, devido ao tamanho e veemência dos conteúdos usados pelos dois lados da conversa, a SEM foi forçada a bloquear sua lista, assim como suas redes sociais, mudar sua junta diretiva e introduzir novas políticas na gestão da sociedade.

Os debates sobre os trabalhos de Ewell (2020) e Brown (2020) são talvez um bom exemplo do que Queiroz (2017) chamou de pedagogia do conflito. Quando as bases epistemológicas tradicionais são questionadas, o estabelecimento reage, tentando invalidar qualquer crítica -ainda que para fazer isto seja necessário romper com as normas acadêmicas mais básicas. Porém, é justamente este conflito o que faz visível aquilo que foi apagado e que permite gerar processos que levem a mudanças verdadeiras.

Brown (2020) considera que a forma de lutar contra o racismo dentro da disciplina é o de ensinar diversidade, equidade e inclusão conjuntamente, já que sem conseguir as três, qualquer tipo de justiça social está incompleta, permitindo ao sistema se manter inalterado.

No caso de Ewell (2020), o autor considera que para obter verdadeiras e profundas mudanças, indo além da inclusão dos subalternos aceitando as epistemologias brancas, são necessárias as atitudes que enumero a seguir. (a) Abrir espaços para o estudo de compositores não brancos, formas não brancas de fazer música e de teóricos não brancos. (b) É fundamental abordar o assunto do racismo e da branquitude nos eventos acadêmicos sobre teoria musical, assim como oferecer prêmios para pesquisas de caráter antirracista dentro do campo da teoria da música. (c) Assumir os problemas e limitações da meritocracia. (d) Reorganizar as ações inclusivas para ir da diversidade ao antirracismo. (e) Remover músicas abertamente racistas

231 Texto original: “is and can be nothing other than a colonialist and imperialist enterprise. ...until ethnomusicology as a field is dismantled or significantly restructured, so that epistemic violence against BIPOC is not normalized, Black lives do not matter”. Quando a autora fala de *Black lives do not matter* está fazendo referência ao movimento social *Black lives matter*, originado no ano 2013, que luta contra a violência direcionada contra as pessoas negras. BIPOC faz referência às pessoas negras, indígenas ou de cor.

dos livros utilizados no ensino da teoria musical, como, por exemplo, algumas canções de Stephen Foster (1826-1864)²³².

Ao olharmos para a etnomusicologia, devemos lembrar que a disciplina iniciou um processo crítico contra o eurocentrismo com bastante antecedência em relação à musicologia (SANTAMARÍA-DELGADO, 2007); se entendeu a si mesma como carente de neutralidade (PIEDEDE, 2010, p. 70) e, no contexto brasileiro, foi constituída na base de um posicionamento político – e de um ativismo cultural e social – que questionou os modelos clássicos de pesquisa (LÜHNING E TUGNY, 2016). Todos esses elementos estão afinados com um pensamento crítico, mas precisamos levar em consideração que a palavra decolonialização tem sido usada de forma metafórica – com bastante frequência – dentro do mundo acadêmico das humanidades ou da educação, para descrever processos que procuram justiça social, sustentabilidade e preservação (cultural) (CHÁVEZ e SKELCHY, 2019, p. 118). Contudo, a decolonialidade não é uma metáfora e deve estar acompanhada de ações reais (TUCK e YANG, 2012). Na etnomusicologia – ou de modo geral nos estudos acadêmicos sobre música –, a decolonialidade demanda um nível de engajamento político e de ruptura institucional que rompe com os projetos pedagógicos relacionados com a universidade (CHÁVEZ e SKELCHY, 2019, p. 118). Ainda que não se discuta o valor da busca de justiça social dentro desse tipo de projetos, é importante fazer a distinção entre a decolonialidade e eles: mesmo que os projetos que procuram justiça social e a decolonialidade tenham táticas comuns, eles diferem nos resultados políticos esperados²³³.

Apesar das características da etnomusicologia mencionadas no início do parágrafo anterior, Amico (2020) vê nela uma postura colonialista fundamentada na alteridade²³⁴ como fonte de poder, e ela é percebida como etnocêntrica e dirigida ao estudo da música dos outros por parte dos acadêmicos ocidentais (WITZLEBEN, 1997: 221 apud COOK, 2006), o que para Ariana Mara da Silva significa que “as origens da etnomusicologia, como uma subdivisão da musicologia histórica impossibilita a aproximação com a decolonialidade” (SILVA, 2021, p. 7). Essa afirmação pode ser complementada com a de Brown (2020) sobre dismantlar ou

232 Stephen Foster (1826-1864) foi um compositor de música popular no gênero *blackface minstrelsy*, no qual um grupo de músicos brancos se fantasiavam como escravos negros. Foster foi altamente influente na cultura estadunidense do século XIX, e algumas das suas músicas contém letras profundamente racistas (EMERSON, 2012).

233 Os projetos que buscam justiça social ou reformas fundamentadas nos direitos humanos, normalmente, estão centrados em ideias da jurisprudência ocidental. Isso é problemático, porque a definição de justiça ou dos direitos é diferente – assim como sua aplicação – para outros grupos culturais (CHÁVEZ e SKELCHY, 2019, p. 118). Voltando a Walter Dignolo, a decolonialidade busca mudar os termos da conversa.

234 Shifres e Gonnet (2016, p. 63) e Agawu (2016, p. 338) têm posicionamentos similares.

reestruturar a disciplina de forma profunda, o que permitiria gerar processos verdadeiramente decoloniais. Apesar desse contexto, Chávez e Skelchy (2019) consideram que a etnomusicologia é uma disciplina com potencial para contribuir para decolonizar a música, mas precisa assumir frontalmente os questionamentos mencionados.

Agawu (2016, p. 339) alerta para a inexistência de um livro sobre etnomusicologia que discuta o impacto do colonialismo/imperialismo na África, e que possa ser considerado o equivalente de Fanon com seu *Peles negras, máscaras brancas*. O que é possível observar aqui é que, ainda com algumas características afinadas com a decolonialidade, um processo profundo e sistemático ainda precisa acontecer dentro da disciplina, como mostrado por Brown (2020). Isso não significa que algumas propostas não tenham sido apresentadas em busca de uma decolonialidade da disciplina.

Chávez e Skelchy (2019, p. 115-116) mencionam que já no ano de 2006 a SEM dedicou seu encontro anual para discutir a decolonialização na etnomusicologia e abordar ideias sobre metodologias de pesquisa e formas de representação indígenas na disciplina. Porém, faltou abordar aspectos mais amplos e suas implicações políticas. A decolonialidade foi vista como um processo teórico abstrato e sem conexões políticas dentro do ensino, da pesquisa e da representação etnográfica. Na abordagem dos autores, a decolonialidade dos estudos musicais deve se engajar com três aspectos em geral: (1) tirar a música artística de origem ocidental como centro dos estudos musicais; (2) escutar e implementar metodologias – assim como sistemas de conhecimento – indígenas ou não ocidentais; (3) implementar abordagens decoloniais nas salas de aula e na pesquisa, pois ignorar ou aplicar estas abordagens se tornou uma escolha de caráter político inerente aos professores e acadêmicos. Chávez e Skelchy (2019, p. 137-139) apresentam uma lista com metodologias e projetos específicos para gerar processos decoloniais por meio da etnomusicologia:

- Formar espaços de escuta decoloniais onde os estudantes possam explorar seu entendimento sobre o material sonoro, ao invés de ter o professor como a figura de autoridade que oferece conhecimento;
- Repensar a etnografia, se voltando para as epistemologias indígenas que olham a produção de conhecimento de uma forma alternativa ao modelo ocidental – aceitando a possibilidade de múltiplas verdades, ao invés do universalismo – de forma que se mude a desigual relação entre sujeito-objeto (pesquisador-pesquisado);

- Explorar técnicas narrativas e a expressão oral para permitir uma polifonia de vozes – um exemplo disso poderia ser Mackinlay (2012);
- Repatriação de materiais sonoros (assim como os direitos autorais) que pertencem às comunidades que originalmente performaram tais materiais, e que se encontram arquivados em instituições como museus e universidades;
- Conectar os estudos sobre música com os estudos étnicos, para aproveitar os desenvolvimentos que esta última disciplina têm conseguido com respeito à colonialidade, à representação e a uma busca pela justiça social;
- Realizar pesquisas de caráter participativo com as comunidades, deixando a propriedade sobre a representação das comunidades para elas;
- Realizar projetos colaborativos que incluam diferentes áreas dos departamentos de música, bem como outros departamentos, para fomentar o diálogo sobre a decolonialidade;
- Explorar performances decoloniais para questionar como as músicas não ocidentais são ensinadas e representadas nas salas de aula e nos espaços performáticos (aqui os autores elaboram uma série de questionamentos sobre o que seria uma performance decolonial mais do que oferecem um caminho específico);
- A escuta como uma forma de decolonialidade ao incluir treinamento auditivo (nas aulas de percepção) além das perspectivas de uma epistemologia eurocentrada, a exemplo de estudar relações tonais fora da tradição ocidental;
- Engajamento com as comunidades como uma das formas de avaliação (junto com as publicações em jornais indexados) dos acadêmicos – aqui posso fazer um paralelo com os projetos de extensão e o encontro de saberes dentro das universidades no Brasil.

Outro trabalho que propõe caminhos para descolonizar a etnomusicologia é o de Sardo (2017). A autora advoga por uma aproximação crítica das práticas canônicas na pesquisa dentro da música e, mais especificamente, na etnomusicologia. Aponta, também, para a adoção de práticas de pesquisa comunitárias, visando a construção de um novo conhecimento comunitário, nas quais o conhecimento seja des-hierarquizado e seja possível a construção de relações mais ecológicas entre os diferentes sujeitos envolvidos (idem, p. 218). A autora parte do conceito de

etnomusicologia aplicada²³⁵ e das premissas de: (1) que aqueles conhecimentos que não puderam ser trasladados como científicos ou racionais foram considerados conhecimentos subalternos ou secundários (a música e outros comportamentos expressivos efêmeros entraram nessa descrição) e (2) adotar métodos alternativos de trabalho que permitam trabalhar com as pessoas e não sobre elas. Com tais ideais, Sardo (2017) apresenta o conceito de pesquisa comunitária em etnomusicologia como “[...] uma forma de produzir conhecimento coletiva com ou sobre a música [,] ao pôr juntos diferentes sujeitos que possuem diferentes conhecimentos e experiências musicais” (SARDO, 2017, p. 231, tradução minha)²³⁶.

Esse tipo de pesquisa também é uma forma de questionar a colonialidade do saber e do poder, ao promover ações contra hegemônicas que permitam a inclusão de outras formas de conhecimento; ao oferecer outras formas de produzir conhecimento com e sobre a música, e a possibilidade de trabalhar com as pessoas ao invés de sobre elas. A pesquisa comunitária em etnomusicologia permite transformar o conhecimento abissal e individualista em ações decoloniais dentro da (profundamente colonial) disciplina da etnomusicologia (idem, p. 231-233).

Essas outras formas de conhecimento e a produção de um conhecimento coletivo se encontram institucionalmente bloqueadas pelos requerimentos do trabalho acadêmico (objetivos, cronogramas, resultados esperados etc.). Nessas condições, as práticas de pesquisa comunitária só podem ser adotadas se todas as pessoas envolvidas na pesquisa aceitam uma dupla condição, derivada dos limites do mundo acadêmico: (a) durante o processo de pesquisa todos são pesquisadores, mas, ao finalizá-lo, só uma pessoa pode ser o autor de uma tese ou monografia e (b) essa injusta situação só pode ser superada se **todos** os participantes encontram um valor agregado na pesquisa (SARDO, 2017, p. 232).

Para finalizar esta seção, quero apresentar o trabalho de Attas (2022). O autor critica as normas brancas, coloniais e eurocêntricas da análise musical, e a forma como são praticadas dentro do campo da teoria musical. Partindo da ideia de que “a análise musical precisa ser rigorosa, mas é essencialmente criativa, e só tem reivindicações tangenciais de ser algo científico” (TENZER apud FELFELI-CRAWFORD, 2021, p. 93, tradução minha)²³⁷, Attas

235 A etnomusicologia aplicada está orientada para a responsabilidade social, estendendo o objetivo de avanço do conhecimento acadêmico para a resolução de problemas concretos e para trabalhar tanto dentro do espaço acadêmico como em outros contextos. (SARDO, 2017, p. 220).

236 Texto original: “[...] a way of producing collective knowledge on or about music by putting together different subjects who own different musical knowledges and experiences”.

237 Texto original: “music analysis must be rigorous but it is essentially creative, with only tangential claims to being scientific”.

(2022) propõe algumas possibilidades para descolonizar e indigenizar a análise musical, de modo que tais análises reflitam as diferentes capacidades dos indivíduos para crescer e mudar. Também desafia os analistas musicais a ir além dos gestos tokenísticos.

Attas (2022) usa como base para seu trabalho a música “*How I Feel*”²³⁸, do coletivo de Djs indígenas *A Tribe Called Red* (que mudou o seu nome para *The Halluci Nation* em 2021). O trabalho foi desenvolvido em Ontário (Canadá), uma terra que tradicionalmente pertencia aos indígenas das etnias *Anishinaabeg* e *Haudenosaunee*. A autora se auto reconhece como uma ocupante desses territórios (um colonizador), e o Canadá como um Estado colonial²³⁹ que se apropriou desses territórios. Além disso, se assume como um sujeito privilegiado por essa ocupação, que, além de tudo, não dá a devida atenção aos direitos dos povos originários. Esse posicionamento – cada vez mais comum no Canadá – se dá, em parte, devido ao reporte da *Truth and Reconciliation Commission of Canada*²⁴⁰.

Para Attas (2022), a decolonialidade consiste em mostrar e desfazer os sistemas coloniais, suas estruturas e suas práticas. E a indigenização (um ponto central nesse trabalho) consistiria nos esforços para incluir e recentralizar os povos indígenas, seus conhecimentos e suas formas de sentir, fazer e acreditar. A autora concorda com Tuck e Yang (2012) na afirmação de que a decolonialidade não é uma metáfora. A decolonialidade não pode ser só uma palavra vazia, nesse contexto, ela vem acompanhada com necessidade de retornar as terras para os povos indígenas. Attas (2022) também se posiciona com respeito ao ensino universitário e, especificamente, sobre o campo da teoria da música, afirmando que este tem funcionado como um agente ativo da colonização, tanto no Canadá como no resto do mundo. Ainda que tal situação tenha mudado ligeiramente nos últimos anos, ainda estamos longe de uma mudança significativa.

Attas (2022) inicia sua discussão sobre “*How I Feel*” com quatro aspectos básicos – de acordo com a teoria musical ocidental – sendo eles: (1) Forma: introdução e versos alternando com uma versão modificada da introdução que funciona como refrão ou interlúdio. (2) O modo no qual as texturas são desenvolvidas durante a música e os diferentes *loops* são combinados. (3) O desenvolvimento das notas usando transcrições, apontando para Lá menor ou Mi menor

238 Essa música faz parte do álbum *We Are the Halluci.Nation*, do ano 2016, e se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4CfFE2DCb1A>. Acesso em 18 de janeiro, 2023.

239 A autora utiliza a expressão “*settler colonial state*”, aclarando que é um fenômeno relacionado, porém, diferente do colonialismo.

240 Essa comissão documentou detalhadamente os horrores de mais de cem anos de genocídio cultural – aprovados pelo Estado e pela igreja –, por meio do sistema de escolas residências indígenas (ATTAS, 2022).

como possíveis tonalidades do refrão, e a alternativa de pensar no uso dos modos eólio e dórico em Lá. (4) Também são comparadas as diferenças de fluxo e *micro timing* entre as performances dos dois vocalistas, o que poderia permitir compará-los, a interseção entre sua performance e o significado do texto, ou compará-los com outros vocalistas de hip-hop. Porém, essas análises são secundárias dentro da discussão proposta por Attas; os gráficos e as imagens que os sustentam nem sequer estão no corpo do trabalho²⁴¹. O texto nunca apresenta uma análise completa ou definitiva, e a parte mais significativa são as entrevistas com um dos músicos da banda.

Na sequência, Attas (2022) discute os elementos eurocêntricos dentro da análise musical, iniciando pela identidade da analista: uma mulher branca, de classe média, cisgênero, colonialista, de descendência europeia, com um alto nível educacional e professora de universidade especialista no tema, que escuta música baseada em uma visão eurocentrada do mundo – refletida nos quatro pontos da análise discutidos anteriormente. Esse eurocentrismo determina o que conta como música e o que é ignorado (por exemplo a letra em inglês dos rappers e os cantos em *Atikamekw*, que não se encaixam (nem precisam) na notação ocidental), a música que vale a pena analisar e os elementos musicais a serem considerados, bem como a ideia de que esses elementos existem e podem ser dissecados para serem estudados – constituindo uma violência analítica. Essa epistemologia²⁴² permite pegar a música fora do seu contexto para ser apresentada como algo estático e material por meio da notação, apresentada em espaços acadêmicos usando o idioma inglês e termos técnicos específicos da disciplina assumindo que o público vai entendê-los.

Essas análises são apresentadas como propriedade intelectual da autora (na maioria das ocasiões, os músicos não são informados ou consultados) para fazer avançar o conhecimento dentro do campo, para ganhar prestígio e poder, mas também a autora se questiona se seria para se sentir bem com ela mesma, ao buscar uma diversidade dentro do campo (sem conseguir mudanças significativas).

Attas (2022) assume que não é possível mudar sua identidade, mas que é possível explorar formas de pesquisar **com** os grupos indígenas e não **sobre** eles²⁴³ – como sujeitos de

241 Os gráficos se encontram disponíveis em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.attas.php>. Acesso em 12 de agosto, 2023.

242 Para poder visualizar essas assunções tácitas dentro do campo da análise musical, a autora propõe aproximações alternativas para se afastar das opções binárias (características do pensamento abissal). Veja o Exemplo 7 de Attas (2022).

243 Aqui há um ponto em comum com Sardo (2017).

pesquisa –, o que permitiria criar relações recíprocas com músicos, teóricos e possuidores do conhecimento tradicional para criar parcerias igualmente recíprocas, de maneira que sejam significativas para essas comunidades ou indivíduos.

No início do projeto, a autora entrevistou²⁴⁴ um dos fundadores de *A Tribe Called Red*, com interesse em ver como a banda navegava pelo mundo da música popular comercial com sua identidade indígena. A entrevista levou a pesquisadora a descartar uma análise estrutural mais tradicional de “*How I Feel*” em favor de uma aproximação decolonial e indigenista. A autora também assume sua motivação a respeito de porque escolheu “*How I Feel*”. Para ela, essa música apresenta um questionamento aos estereótipos brancos e coloniais profundamente arraigados sobre a música indígena, nos quais os indígenas e suas músicas não podem ser “modernos” ou usar meios tecnológicos atuais, e que só um tipo de som (de caráter tradicional) pode ser considerado como realmente indígena. Ao tomar consciência desses estereótipos (ou melhor, preconceitos), e falar deles abertamente junto com um dos vocalistas do grupo, a autora consegue ver como eles influenciam seu próprio trabalho, permitindo tomar atitudes metodologicamente responsáveis, e afirmar que: “decolonizar e indigenizar a análise musical significa normalizar a ideia de que a análise não é objetiva ou imparcial” (ATTAS, 2022, 3.12, tradução minha).²⁴⁵

Outro assunto discutido por Attas (2022) é a questão política e de poder relacionada com os estudos indigenistas. É possível falar que se analisa música indígena, ou que se faz análise **sobre** música indígena, estabelecendo uma dinâmica de poder onde o pesquisador não precisa de autorização ou participação dos criadores da música. Este comportamento não faz nada diferente do que recriar o comportamento dos colonizadores europeus de séculos anteriores. Pedir autorização para analisar a música do outro não é algo comum dentro do campo da teoria da música.

Concluindo o artigo, Attas (2022) nos convida a procurar nosso próprio caminho – dentre muitos possíveis – na luta pela decolonialidade, a considerar a arte como um meio para gerar mudanças na sociedade, e nos oferece uma lista de conselhos baseada na sua própria experiência e na de outros pesquisadores, da qual apresento uma síntese:

- Entender os possíveis motivos que impulsionam nosso interesse decolonial;

244 Diferentes trechos da entrevista estão presentes no texto, porém, isso não deve ser considerado como uma etnografia no sentido tradicional do termo.

245 Texto original: “decolonizing and Indigenizing music analysis means normalizing the notion that analysis is not objective or impartial”.

- Ler sobre decolonialidade e indigenização, assim como sobre sua aplicação no contexto local. As fontes não precisam ser acadêmicas;
- Procurar relacionamentos colaborativos com músicos indígenas. Se isso não for possível, desenvolver experiências etnográficas éticas e mutuamente benéficas;
- Não fazer mal nenhum²⁴⁶ com a análise: procurar novos métodos que abram espaço para as vozes indígenas como tocar suas músicas, incluir entrevistas ou vídeos e citar acadêmicos de origem indígena;
- Analisar a música indígena responsavelmente, procurando autorização dos indivíduos ou comunidades e seguindo os protocolos (éticos), apesar de eles não serem necessariamente os criadores ou performers das músicas estudadas;
- Definir a música indígena de uma forma ampla, sendo cuidadosos sobre o papel do pesquisador nas práticas coloniais;
- Ser cuidadosos sobre o que é incluído na análise e o que fica fora: é importante questionar os motivos que levam a considerar alguns sons e experiências mais importantes do que outros;
- Questionar os métodos analíticos, desenvolver métodos novos e aceitar os novos métodos desenvolvidos por outros como teoria musical.
- Questionar as dinâmicas de poder em apresentações e publicações, mostrando a natureza subjetiva da análise.

3.3 Composição e performance musical

Para Herrera (2015, p. 50), o constructo da “composição” – dentro da tradição de música de concerto ocidental – é uma prática cosmopolita²⁴⁷, na qual os sujeitos são interconectados além dos limites geográficos. Porém, esse cosmopolitismo se manifesta de uma forma diferente e localizada nos diversos lugares, sendo um exemplo disto seria o minimalismo, uma tendência que foi um denominador comum entre muitos dos compositores na segunda metade do século XX, mas que se manifestou de formas muito diferentes entre os compositores europeus, estadunidenses e sul-americanos. A categoria “compositor” é identificada com um “indivíduo”

²⁴⁶ Em referência ao “*Do no harm*” dos médicos.

²⁴⁷ O autor está se referindo a um cosmopolitismo capitalista ocidental, no qual existem constelações de hábitos dispersos entre grupos e populações de múltiplos países sem um centro de origem específico, mas com focos de poder (HERRERA, 2015, p. 49).

por causa da divisão de trabalho que se formou pela prática da música de concerto europeia²⁴⁸. Pensar no músico como um produtor especializado de bens culturais – com suas subcategorias compositor, intérprete, musicólogo etc. – é pensar em termos cosmopolitas dentro da tradição ocidental.

Fazendo uso dos conceitos de Pierre Bourdieu, Herrera (2015) discute as estratégias hegemônicas usadas dentro do campo da produção cultural, e argumenta que o discurso da modernidade é reforçado pela celebração do tradicional, entre os grupos dominados, e do moderno, entre os grupos dominantes. Para se aproximar da figura do compositor a partir de uma posição não colonialista, é preciso: avaliar uma série de suposições naturalizadas e tomadas como verdades; desconstruir o binarismo simplificador do pensamento ocidental, que permite ocultar as relações de poder dentro do campo da produção cultural e “entender o compositor ou compositora latino-americanos como parte de uma facção dominada de um setor dominado pela ala dominante da sociedade” (HERRERA, 2015, p. 55, tradução minha)²⁴⁹.

Para Gautier (2014, p. 4,14,15), a América Latina foi constituída (sonoramente) por técnicas audíveis, tanto da elite ilustrada como das pessoas consideradas como analfabetas, o que levou a uma série de questionamentos e relações (conflitivas) no que se refere ao mundo dos sons. As elites se encontravam com formas de escuta e sonoridades que diferiam das suas: desafinadas, difíceis de classificar como música ou como linguagem, sotaques que não correspondiam à forma oficial de falar a língua, sons de origem indígena que não possuíam uma tradução e ruídos ou vozes provenientes de entidades naturais que sobrecarregam os sentidos. Foi com o estudo da “oralidade” que essa elite conseguiu gerar teorias e metodologias que produziram a ideia de alteridade como constitutiva da modernidade. A oralidade funciona como um mecanismo pelo qual o subalterno é nomeado e tem uma voz, mas essa voz é subordinada pelos princípios por meio dos quais ele é identificado epistemologicamente como o outro. Isso gera uma rede complexa entre cultura e política, na qual o valor das pessoas é reconhecido politicamente, mas a cultura do outro é reconhecida como uma cultura da alteridade subordinada aos princípios da “alta cultura” (dominante). De fato, Gautier (2014) sugere que a relação entre alteridade, oralidade e som foi constituída por uma relação entre o colonial e a modernidade do século XIX (especificamente no caso da Colômbia), e que esse argumento

248 Wegman (1996) mostra como a categoria “compositor” foi se consolidando socialmente durante a segunda década do século XV até obter um status cultural diferenciado que lhe permitiria ser o autor das suas músicas. Antes desse processo, a categoria socialmente usada era a do criador (*maker*).

249 Texto original: “entender al compositor o compositora latinoamericanos como parte de una facción dominada del sector dominado del ala dominante de la sociedad”.

serve como uma crítica às teorias decoloniais que buscam constituir um “outro” usando os mesmos mecanismos de alteridade que foram gerados pela modernidade. A seguir, discutirei uma das suposições naturalizadas fundamentais que fazem parte da prática musical de concerto ocidental, das quais falou Herrera (2015): a obra musical.

3.3.1 A obra musical

Para Goehr (1992), a prática musical eurocêntrica, desde o século XIX, está regulada pelo conceito de obra musical²⁵⁰, ou seja, a partir daquele momento, aqueles que falavam sobre ou produziam música o fizeram pensando na composição e na performance de obras musicais. Esse conceito surgiu junto com o ideal de uma notação precisa e de uma performance que respeitasse essa notação (*perfect compliance*), mas a obra musical foi o conceito que ganhou uma posição central. A regulação exercida pela obra musical parece ser auto legitimante: a música como um fim em si mesma. Entretanto, quando olhamos de fora a prática musical, esse conceito (assim como a prática musical eurocentrada) precisa de um tipo diferente de legitimação (como fatores culturais, sociais ou econômicos). Falar sobre música em termos de obras não é algo óbvio e necessário, apesar da falta de capacidade para pensar a música de outra forma (dentro da epistemologia eurocêntrica) (idem, p. 243).

Algumas características do conceito de obra musical são: (1) As obras são fixadas numa partitura com uma estrutura fixa²⁵¹, o que permite performances em diferentes ocasiões dentro de uma sala de concerto (GOEHR, 1992, p. 249). (2) Existe um ideal de fidelidade²⁵² para com a (performance da) obra no qual “ser fiel a uma obra é ser fiel à sua partitura” (GOEHR, 1992, p. 231, tradução minha)²⁵³. (3) Também existe um ideal de “originalidade”²⁵⁴ no qual os compositores adquirem o direito de propriedade²⁵⁵ sobre as obras que compunham, tornando a música um produto do trabalho feito pelo compositor (GOEHR, 1992, p. 218-219). (4) O

250 Essa afirmação é válida, pelo menos, até inícios do século XX. Para um trabalho que discuta a música experimental e categorias como obra aberta e sua morfologia veja Costa (2016).

251 Para Bohlman (2001, p. 22), a notação se tornou o principal meio de manter a identidade da obra musical, levando a que a partitura se torne a obra.

252 Os músicos deveriam interpretar mostrando a obra o mais fielmente possível nos aspectos estruturais e expressivos. Existe espaço para diferentes interpretações, mas não era tão grande como para permitir que a interpretação se liberasse da obrigação de mostrar o verdadeiro conteúdo da obra. A melhor performance era aquela que era transparente, pois tal transparência permitia à obra “brilhar” e ser escutada por ela mesma (GOEHR, 1992, p. 232).

253 Texto original: “to be true to a work is to be true to its score”.

254 O uso do termo “originalidade” não estava direcionado à originalidade artística, estava orientado a poder definir o proprietário dos direitos autorais por meio do conceito de obra (GOEHR, 1992, p. 218-219).

255 Esse direito de propriedade é representado pelos direitos autorais. Essa fonte de renda foi um dos elementos que permitiram a independência econômica dos compositores (TAYLOR, 2007, p. 101).

conceito de obra musical parece ser neutro, ou ideologicamente livre, mas, na realidade, é o oposto (GOEHR, 1992; HOLGUÍN e SHIFRES, 2015; SHIFRES e GONNET, 2016; TAYLOR, 2007). (5) Para Goehr (1992, p. 245), o conceito de obra musical – baseado na estética romântica do século XIX – continua sendo dominante dentro do pensamento contemporâneo, ao ponto de ser dado como certo. Sua manutenção num lugar preponderante até os dias de hoje faz desse conceito “uma manifestação flagrante do imperialismo conceitual” (GOEHR, 1992, p. 248, tradução minha)²⁵⁶.

O conceito de obra musical existe desde pelo menos o século XV (BERG e GLOAG, 2005), mas, para Goehr (1992), antes do ano 1800 a obra musical era um conceito implícito dentro da prática musical e não a regulava. O que era produzido antes do século XIX não era categorizado como obra musical e, se os músicos utilizavam essa expressão – ou um sinônimo –, sua utilização não refletia o uso regulador que ganharia posteriormente. Nesse sentido, Goehr (1992, p. 114-115) sugere que Bach não considerava sua produção musical como a produção de obras musicais. Mas, olhando de outra posição, ela também afirma que seria possível pensar que Bach compôs obras no sentido de que, quando o conceito de obra musical se tornou regulador da prática musical, as pessoas incorporaram o conceito, e terminam impondo-o retroativamente. Um exemplo disto seria o caso de Mendelssohn, que começou a reconstruir a música do passado sem estar consciente de que ler as músicas dos compositores do passado – com intenções modernas – poderia enfraquecer a ideia de ser fiel à obra. Nessa perspectiva, quanto mais perto a música estivesse de encarnar as condições determinadas pela estética romântica (baseada na obra musical), mais “civilizada” ela seria. Essa forma de pensar também leva a ver as músicas do mundo (incluindo as músicas do passado) como passíveis de serem empacotadas como obras musicais, a alienar a música de seus múltiplos contextos socioculturais e a separá-la dos significados extramusicais (GOEHR, 1992, p. 246-249).

O desenvolvimento do conceito de obra musical está relacionado com o desenvolvimento da música “séria”: ser um músico sério significa compor ou performar obras musicais. Essa associação entre a obra musical e o “sério” foi o objetivo de filósofos e músicos durante várias épocas, para estabelecer um conceito e uma prática com méritos para ser “civilizada” (GOEHR, 1992, p. 121). Até o final do século XVIII, os teóricos atribuíam à música sentidos extramusicais para contribuir na moral, no racional e na religiosidade. O sentido da

256 Texto original: “a blatant manifestation of conceptual imperialism”.

música se encontrava fora dela, e estava fundamentado na sua capacidade de influenciar as crenças religiosas e morais, ou pela possibilidade de imitar a natureza das pessoas ou do mundo.

Segundo Taylor (2007, p. 101), desde finais do século XVIII e durante o XIX, aconteceu uma mudança com respeito à música, na qual passou de um modelo de valor no uso (com o sistema de apadrinhamento) para um modelo de valor no intercâmbio: o compositor livre para criar e vender sua criação. Para Goehr (1992), com a consolidação da estética romântica e do conceito de obra musical, aconteceram duas mudanças paradigmáticas. A primeira foi levar a música do mundano e particular para o espiritual e universal. A segunda consistiu em atribuir valor e significado na forma, levando estes atributos de fora para dentro da música. Tais mudanças se sustentaram sob o argumento de que o valor das artes não estaria na sua capacidade de servir objetivos religiosos ou morais, ou inspirar sentimentos particulares, mas na sua habilidade de mostrar um mundo superior e universal, uma verdade eterna (o sublime). Taylor (2007, p. 100-101) chama a atenção que um dos primeiros autores a se posicionar sobre os significados da música nesse sentido foi Adam Smith (1723-1790), um dos primeiros teóricos do capitalismo. Para Smith, o sentido da música estava dentro dela mesma, e não precisava de intérpretes que o explicassem²⁵⁷:

A melodia e a harmonia da música instrumental ... não faz distinção e não sugere claramente nada que seja diferente de essa melodia e de essa harmonia. Qualquer efeito que esta [música] produz é o efeito imediato desta melodia e harmonia, e não de algo mais que seja significado e sugerido por elas: de fato elas significam e sugerem nada. (SMITH apud TAYLOR, 2007, p. 101, tradução minha)²⁵⁸.

Dentre todas as artes, foi a música instrumental a melhor candidata para ser a linguagem universal da arte, ao oferecer um caminho direto para experimentar essa “verdade” que transcendia as contingências naturais particulares e os sentimentos humanos de caráter transitório. A sugestão de que a música carregava um sentido transcendental levou a afirmar que a música instrumental não só apontava ao transcendente, também o corporificava (GOEHR, 1992, p. 152-154).

A ambiguidade sobre o significado da música (preferivelmente instrumental)²⁵⁹ num nível concreto, foi justamente o que permitiu capturar a essência da humanidade e da natureza

257 Essa ideia foi publicada postumamente, no ano de 1795, no livro *Essays on Philosophical Subjects*.

258 Texto original: “The melody and harmony of instrumental Music, on the contrary, do not distinctly and clearly suggest any thing that is different from that melody and harmony. Whatever effect it produces is the immediate effect of that melody and harmony, and not of something else which is signified and suggested by them: they in fact signify and suggest nothing”.

259 A estética romântica permitiu à música significar qualquer coisa, assim como ter um significado “puramente musical” (GOEHR, 1992, p. 156-157).

nas suas formas mais gerais, ou de um sentido transcendental. O que fazia a música ser inteligível (apesar dessa ambiguidade) era sua coerência interna e sua estrutura (idem, p. 155). Dentro dessa estética, o sucesso da recepção de uma obra dependia que esta não tivesse referências externas, cada obra deveria conter todos os elementos significativos dentro dela mesma (idem, p. 170), ou seja, as obras precisavam ser autossuficientes (música autônoma). Isto levou a arte a ser um fim por ela mesma, e a separá-la de todo o mundano: suas origens locais, históricas, inclusive humanas²⁶⁰ (idem, p. 171-173).

Segundo Goehr (1992, p. 173-174), para conseguir essa separação do mundano, a música precisava tornar-se uma *commodity* que lhe permitisse existir como um produto permanente e valioso; que lhe permitisse ser tratada da mesma forma que os objetos das outras artes (como a pintura ou a escultura), e que lhe permitisse ser contemplada de uma forma puramente estética. É justamente essa apreciação estética que valoriza a arte pela arte – na qual a obra se encontra desconectada dos referentes terrenos – que permitiu o ingresso da obra musical no mercado como uma *commodity* (TAYLOR, 2007, p. 101). Para Taylor (2007, p. 102), a estética romântica é um mecanismo que tira completamente a história, a cultura e o social da música para sua comodificação e apropriação (quando aplicada às músicas de outras culturas), permitindo o mascaramento das relações humanas, a reificação da música e a fetichização das obras, das gravações e dos músicos. Para Bohlman (2001, p. 30), a transformação da música numa *commodity* se deu devido às tecnologias que permitiram sua reprodução (a partitura com notação fixa e detalhada), e trouxeram como consequência o *belo* como condição da música (dentro da prática ocidental) naquele período (a modernidade). Olhando por uma perspectiva mais ampla, o autor afirma: “A música não é bela em muitas culturas; e não existe uma razão para que o seja” (BOHLMAN 2001, p. 30).

As performances e as partituras “incompletas”²⁶¹ não conseguiram a separação do mundano devido a sua transitoriedade (efemeridade) e sua conexão com o terreno. O objeto (imaginário) que foi criado para conseguir essa reificação foi a *obra musical*, e junto com ela foi criado o *museu imaginário das obras musicais* (o repertório canônico), para ter um equivalente metafórico aos museus das artes plásticas. O lugar onde esse museu era

260 Goehr (1992, p. 208-209) mostra como Beethoven era visto como um deus, Bach era considerado um santo e suas composições como “as obras de Apolo”, o espírito de Haydn iluminava os corações humanos para leva-los a um senso do infinito etc. Tais descrições outorgaram aos compositores a autoridade de expressar as “mais altas verdades” com suas obras, separando-os do mundo ordinário.

261 Por incompletas a autora está fazendo referência a métodos de escrita musical que deixavam múltiplos parâmetros abertos. Um exemplo disso seria a ornamentação no período barroco.

corporificado foi a sala de concerto. Este foi um dos espaços onde os ideais da prática musical baseada na ideia de obra musical foi institucionalizado, porém, não foi o único; essa institucionalização também aconteceu desde os espaços acadêmicos (GOEHR, 1992, p. 241).

Para concluir esta discussão, quero apresentar algumas das formas pelas quais Goehr (1992) vê possíveis mudanças dentro de uma prática musical regida pelo conceito de obra durante o final do século XX. Segundo Goehr (1992, p. 268-272), poucas pessoas expressam seu descontento com a forma básica com que se olha para a prática musical artística de caráter “clássico”²⁶². Contudo, isso se deve a um desconhecimento sobre como é assumida tal prática, o que permite que a institucionalidade continue sendo regulamentada pelo conceito de obra musical e do sentido (estético) romântico.

Para Goehr (1992, p. 268), quando os músicos (experimentais) levam os *happenings*²⁶³ para fora das salas de concerto, sugerem ao público levar seus próprios instrumentos (para se tornarem performers), se recusam a gerar partituras e gravações (impedindo a reprodutibilidade da música), quando se dá foco à performance como um fim por ela mesma, ao invés de ser um canal para a existência da obra, e se eliminam os limites temporais de uma performance estamos observando desafios diretos ao conceito de obra que poderiam minar as formas e condições tradicionais associadas com a obra musical. Porém, retornar ou redescobrir condições do passado (deixar de impor o conceito de obra retroativamente), ou formar nichos (como no caso dos músicos experimentais) que oferecem novas formas de fazer música serve de pouco na hora de desafiar um conceito regulador. Os paradigmas só chegam ao seu fim com mudanças globais, e é no seu fim que eles podem ser totalmente avaliados.

Finalizando sua argumentação, Goehr (1992, p. 285-286) afirma que um modelo ontológico sobre a música²⁶⁴ que olhe além do conceito de obra estaria fundamentado nas condições empíricas e históricas do fenômeno, evitando a desconexão entre teoria e prática produzida pelo método analítico. A música por ela mesma não é um argumento que justifique o custo social e político dos recursos envolvidos na composição, interpretação e recepção da

262 A afirmação é válida dentro do contexto (norte global) e no momento (há mais de 30 anos) em que foi enunciada, porém, na atualidade as discussões acadêmicas têm expressado esse descontento. Uma parte significativa da bibliografia apresentada é testemunha disso, assim como a existência desta tese.

263 Para Cohen (2002, p. 132) “O *happening* se apoia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas [...] interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final”. No *happening* se busca superar a relação sujeito/objeto (na qual o autor inclui as categorias observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator e colonizador/colonizado) que domina a arte da modernidade. O autor caracteriza essa prática de vanguarda de luta contra o sistema “onde alguns idealistas buscam saídas e representações para a angústia do homem moderno” (idem, p. 136).

264 Para mim, tal unicidade é um traço de pensamento eurocêntrico. O debate deve se dar em torno a múltiplas ontologias, baseadas em múltiplas práticas musicais.

música erudita, isso demanda um pensamento sobre música intrinsecamente conectado com a condição “impura” do ser humano. O *museu imaginário das obras musicais* continua mostrando a música (uma arte temporal) nos termos das obras plásticas, “mas nunca alcançará total transcendência e pureza enquanto permitir que os seres humanos entrem por suas portas” (GOEHR, 1992, p. 286).

3.3.2 Antecedentes de um pensamento crítico

Dentre os antecedentes de um pensamento crítico dentro da composição, Lopez (2009, p. 17) menciona o compositor e musicólogo de origem uruguaio, Coriún Aharonián (1940-2017)²⁶⁵. Sua reflexão sobre a antropofagia – como uma forma de romper o cerco da dependência – nos convida a roubar tudo o que for possível da metrópole e fagocitá-lo para criar algo novo (idem, p. 30). Numa entrevista, Aharonián afirmou:

Claro que a situação colonial, tanto musicológica como composicionalmente, obriga-me a manter-me a par das novidades da metrópole, e só aí, conhecendo seriamente essas novidades, posso elaborar os meus contra-modelos. Se não estou bem informado sobre o metropolitano hoje, e dado que o nosso passado também foi colonial, corro o risco de cair na armadilha da ilusão da ruptura, ficando preso a uma situação igualmente colonial, mas antiga. (CORRADO, 2014, p. 133, tradução minha)²⁶⁶

Segundo Herrera (2013, p. 24-25), esse compositor tem conseguido se manter na vanguarda da música erudita contemporânea, mas é significativo que sua obra seja capaz de incorporar elementos e características de tradições populares, assim como das indígenas, fazendo um esforço para respeitar suas origens. Diferentemente dos compositores folcloristas, Aharonián reconhece a alteridade desses grupos sociais e busca gerar um diálogo com diferentes tradições culturais latino-americanas, no qual seja desconstruído o mito da democracia racial e afrontada a problemática da construção de uma identidade cultural latino-americana na diversidade (HERRERA, 2013, p. 32-33).

Um dos temas recorrentes na produção de Aharonián foi a reflexão sobre o papel do compositor nas sociedades latino-americanas pós-coloniais, e a busca por criar um modelo aceitável de composição a partir da perspectiva neo-colonial latino-americana (HERRERA, 2013). Aharonián teve a possibilidade de estudar com figuras importantes da composição

265 Para uma resenha biográfica veja Herrera (2013).

266 Texto original: “Claro que la situación colonial, en lo musicológico como en lo compositivo, me obliga a estar al día respecto a las novedades de la metrópoli, y es recién allí, sobre el conocimiento serio de esas novedades, que puedo elaborar mis contramodelos. De no estar bien informado sobre el hoy metropolitano, y dado que nuestro pasado también ha sido colonial, corro el peligro de caer en la trampa de la ilusión del rompimiento, quedándome atrapado en una situación igualmente colonial, pero vieja”.

européia como Schaeffer e Stockhausen, mas achava suas posturas incompatíveis com sua visão ética do artístico. O músico que exerceu uma forte influência na compreensão do ato de compor foi Luigi Nono, o qual corroborou com a visão de que, apesar da convicção da autonomia da arte, cada composição é uma postura política e ética, e mostrar isso é uma das responsabilidades do compositor (idem, p. 8).

Para Herrera (2013, p. 33-34), a obra de Aharonián está baseada (ideologicamente) em quatro noções principais que derivam da teoria da dependência²⁶⁷, estas seriam: (1) a existência de um sistema neocolonial configurado geopoliticamente entre poderes metropolitanos (Europa e Estados Unidos) e periféricos (América Latina). (2) A imposição de modelos culturais (dominação cultural imperialista) e a geração de contra modelos (as respostas que um compositor pode propor). (3) O reconhecimento do patrimônio cultural latino-americano como tri-étnico (europeu, ameríndio e africano). (4) O papel do compositor dentro da sociedade para buscar uma identidade cultural latino-americana.

Uma das iniciativas de Coriún Aharonián foram os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea²⁶⁸. Estes aconteceram entre os anos 1971 e 1989, com um total de quinze edições. Consistiram numa série de eventos itinerantes por vários países sul-americanos, durante os verões, com uma duração de duas semanas²⁶⁹. Os cursos eram gratuitos, sem fins lucrativos, autogeridos e sem obrigações institucionais. Ainda que cobrisse os custos de transporte e estadia, não pagavam um salário aos professores participantes (PARASKEVAÍDIS, 2013).

Entre os objetivos da iniciativa estava uma discussão sobre o colonialismo²⁷⁰ na América Latina e sua manifestação na repressão do potencial criador. Para Aharonián, a metrópole imperial precisa assegurar sua hegemonia produzindo (ou pelo menos controlando) os modelos culturais, pois a possibilidade de que existissem criadores plenos nos territórios

267 Teoria originada na América Latina na década de 1960, na qual se propõe que as condições de pobreza e subdesenvolvimento da região se devem a sua violenta inserção no mercado mundial como abastecedora de matérias-primas e consumidora de produtos elaborados. A metáfora de centro-periferia mostra a desigual relação de poder entre o poder imperial representado por Estados Unidos e Europa, e a América Latina (HERRERA, 2013, p. 34).

268 Coriún Aharonián foi secretário executivo dos cursos, em todas as suas edições (PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 57). Para uma lista detalhada de todas as pessoas envolvidas nos cursos, veja Cáceres (1989).

269 Os cursos de verão de Darmstadt (nos quais Aharonián teve a oportunidade de participar) serviram como pontos de partida e antítipo para os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea (PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 57).

270 Ainda que Aharonián conhecesse e respeitasse o trabalho de autores como Said, Mignolo e Dussel – como pode ser visto em Corrado (2014) – ele não adotou o termo colonialidade e preferiu usar o termo colonialismo.

coloniais poderia levar à geração de contra modelos culturais autônomos e próprios, algo que ameaçaria a hegemonia da metrópole (PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 58).

Após quase duas décadas de atividades, os cursos chegaram ao seu fim²⁷¹. Num último comunicado, Aharonián nos chama a refletir sobre o momento histórico, a vigência de uma iniciativa surgida no ano 1970, sua capacidade para enfrentar as armadilhas do colonialismo, a possibilidade de repensar tudo e criar novos instrumentos (de luta) (PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 76).

Os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea foram a atividade pedagógica mais importante para a música latino-americana contemporânea durante seus anos de existência (HERRERA, 2013, p. 14). Ao ver a lista de participantes dos cursos oferecida por Cáceres (1989), podemos notar que outra figura importante foi o compositor Boliviano Cergio Prudencio, de quem já fizemos uma breve menção anteriormente. Para Prudencio, os cursos foram um dos primeiros espaços de descolonização que se abriram de forma consciente e efetiva, levando em consideração a perspectiva de um benefício coletivo (PRUDENCIO apud PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 57). Para Rubio (2022, p. 9), os cursos abordaram problemas como a composição, a docência, a interpretação e a identidade com um objetivo marcadamente descolonizador. Tais características fizeram deles um foro de reflexão dentro de uma estrutura flexível e interdisciplinar (PARASKEVAÍDIS, 2013, p. 54).

3.3.3 Música experimental

También esta típica ‘cosa de negros’, esta diablura de ir el acompañamiento por un lado y la melodía por otro, ya va siendo novedosa ‘cosa de blancos’ en la llamada ‘musica de vanguardia’, cuyo vanguardismo en buena parte consiste en traer a la modernidad musical cosas que ahora se inventan los eurooccidentales a pesar de ser vetustez inmemorial en otro continente [...] (FERNANDO ORTIZ, 1965 apud LÓPEZ, 2009)

Mesmo que seja em oposição, essa música experimental é construída tendo como referencial aquilo que ela procura desconstruir. (NEIVA, 2018, p. 368)

Goehr (1992) mencionou especificamente o caso dos músicos experimentais²⁷² desafiando o conceito de obra musical, nesse sentido, é possível discutir o potencial decolonial desse tipo de práticas.

271 Chama a atenção que os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea cheguem até o mesmo ano da desintegração da União Soviética.

272 Não faz parte do objetivo deste trabalho discutir o que é e o que não é música experimental, meu interesse está na produção de conhecimento sobre e a partir deste tipo de práticas musicais. Talvez uma abordagem como a de Piekut (2011), onde se olha para os agentes por meio da teoria ator-rede, seja a mais apropriada para se ter um panorama desse tipo de práticas. Piekut (2011) olha para a cena de música experimental em Nova York, nos anos

Dentre as características da música experimental, Nunzio (2017, p. 48) destaca a inovação e a liberdade artística, junto com uma diversidade dos métodos de notação e com a indeterminação. Costa (2018) mostra como, apesar da indeterminação na música de Cage ter aberto o processo de definição morfológica a favor dos intérpretes e ser recebida como um novo paradigma radical sobre como conceber a música, terminou sendo “uma ferramenta refinada de controle do intérprete” (COSTA, 2018, p. 7).

Para Iazzetta (2014, p. 4-5), a música experimental tem sido associada a um caráter transgressor e questionador dos modelos estabelecidos como referência artística, e tem dado foco na performance ao invés da composição. Fazendo referência a John Cage e a Pierre Schaeffer – dois dos compositores mais influentes dentro do experimentalismo – Campesato e Iazzetta afirmam que:

[...] 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. Os dois compositores buscaram particularmente articular um discurso a respeito de suas concepções musicais que, ao mesmo tempo, questionaram pressupostos bem estabelecidos da música e reprocessavam esses pressupostos. [...] Se estes compositores questionam as condições de criação da obra, não chegam a desconstruir a noção de obra e, conseqüentemente, de autoria: ambos atuam como compositores e seus textos dialogam com outros compositores. (CAMPESATO e IAZZETTA, 2019, p. 21)

Pensar a música experimental dessa perspectiva não a coloca como uma ruptura com as formas canônicas da música de concerto, ela continua fortemente conectada com tais práticas (CAMPESATO e IAZZETTA, 2019, p. 17). Olhando para o contexto nacional, Neiva (2018, p. 126) afirma que “existe uma certa vinculação à cultura musical acadêmica brasileira”, que é contestada pelos agentes dentro do campo, ainda que estes pertençam a uma elite intelectual que se beneficia dessa relação. Agora, se, por um lado, os espaços acadêmicos funcionam como um meio de manutenção da colonialidade do saber do *habitus conservatorial*, por outro lado, Neiva também os considera como “um dos poucos espaços institucionais possíveis de construção e criação para além das regras mercadológicas (pensando em um ideal de pesquisa científica e liberdade de pensamento e artístico)” (NEIVA, 2018, p. 371). Para a autora, o campo da música experimental se estabelece sim como uma resposta à tradição musical hegemônica, porém, também é um espaço que mantém outras práticas dominadoras ao reproduzir “opressões

60 do século passado, focando nos agentes e os conflitos para poder ver como a música experimental foi feita num lugar e num momento específico, o que permite entender melhor fenômenos como a exclusão (não só racial, mas também de gênero, crenças e posições políticas). Para um mapeamento do campo da música experimental no Brasil, ver Nunzio (2017) e Neiva (2018). Para textos com viés decolonial sobre a música experimental, ver Trujillo (2008) e Alonso-Minutti, Herrera e Madrid (2018).

caracterizadas como patriarcais” (idem, p. 384). Campesato e Iazzetta (2019) concordam com Thompson (2017) e seu conceito de *auralidade* branca, onde o importante é a materialidade do som por ele mesmo, enquanto se desconsideram aspectos sociais como a raça, o gênero e a hegemonia. Assim, fundamentada num universalismo, se deu a hegemonia das práticas estruturadas sobre os festivais de Darmstadt, feitas por um grupo de homens brancos localizados no primeiro mundo (Boulez, Stockhausen, Schaeffer, Maderna, Nono, Berio, Ligeti, Xenakis e Cage) (CAMPESATO e IAZZETTA, 2019, p. 26). Essa hegemonia teve como consequência a geração de alteridade dentro das práticas de música experimental e a ofuscação de práticas improvitórias como o Jazz²⁷³ (idem).

Castellani e Lima (2021), fazendo referência à *auralidade branca* (THOMPSON, 2017), consideram que quando a música experimental centraliza as propriedades internas do som e deixa de lado assuntos relacionados com o contexto social (como as identidades, o poder e os discursos), se instaura um imaginário sonoro que se torna dominante dentro do campo da arte sonora experimental e que termina sustentando a branquitude e negando o racismo epistêmico²⁷⁴. Cox (2018 apud CASTELLANI e LIMA, 2021, p. 334) busca uma experiência sonora que não se limita às construções culturais. Para ele, uma abordagem materialista permitiria uma escuta “livre de concepções centradas na perspectiva humana” (CASTELLANI e LIMA, 2021, p. 335), o que terminaria sendo um modelo universalista pensado para ser uma base conceitual nas pesquisas sobre fenômenos sonoros (idem, p. 336). Isso não seria mais que uma forma de colonialismo dentro das práticas musicais experimentais, devido à manutenção do pensamento modernista no que tem a ver com a autonomia da obra e o foco na materialidade sonora (idem, p. 342).

Dentro da literatura, existe uma tendência por uma parte dos músicos experimentais latino-americanos, não só de contestar a hegemonia da obra, mas também, como afirmam Alonso-Minutti, Herrera e Madrid (2018, p. 12), de assumir estratégias decoloniais e de desenvolver projetos decoloniais, apesar da marginalização por parte da narrativa institucional. Já no contexto nacional, Neiva (2019) afirma que

O campo da música experimental questiona e rompe com normas dominantes e hegemônicas, mas mantém também outras práticas dominadoras e hegemônicas. ... as iniciativas experimentais desconstruem (até certo ponto) formas de *colonialidade*

273 Veja Lewis (1996), para aprofundar sobre o assunto.

274 Devido a uma suposta imparcialidade ou neutralidade no conhecimento musical, se evita discutir sequer a possibilidade de racismo epistêmico (CASTELLANI e LIMA, 2021, p. 346). Ewell (2020) tem argumentos similares dentro do campo da teoria da música.

de saber, pela apropriação e utilização *corrompida* de saberes normatizados e hegemônicos, que circulam na academia e conservatórios. (NEIVA, 2019, p. 13).

Minha aproximação para com a música experimental está alinhada com Alonso-Minutti, Herrera e Madrid (2018) e com Castellani e Lima (2021, p. 335) quando afirmam que não existe uma experiência sonora experimental universal, que elas acontecem em espaços localizados, em momentos específicos, e que são percebidas como experimentais por aqueles que são portadores da tradição²⁷⁵. Os autores fazem uso do plural para descentralizar o termo experimental do marco conceitual associado com as práticas Estadunidenses e Europeias, e consideram que essas práticas acontecem tanto dentro como fora das instituições acadêmicas, da comodificação, da comercialização e das esferas (de poder que outorgam o capital cultural. Alonso-Minutti, Herrera e Madrid (2018) reconhecem a existência simultânea de um caráter local e de outro transnacional dentro do experimentalismo latino-americano. Um exemplo específico dessa dualidade pode ser encontrado em Messina et al (2020), onde se discute a ambivalência da modernidade como sinônimo da libertação das estéticas musicais mais tradicionais e, ao mesmo tempo, como equivalente da colonialidade.

3.3.4 Algumas propostas decoloniais

Castellani e Lima (2021, p. 343) mencionam algumas iniciativas de caráter crítico dentro da música experimental como os coletivos feministas Rede Sonora, o coletivo Frequência Dissonante, o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música, a série Dissonantes²¹ e a Feminaria Música.²⁷⁶ Algumas dessas propostas têm um posicionamento decolonial, e foram discutidas na seção sobre gênero e música, outras aparecerão no próximo capítulo. O trabalho de Bragagnolo (2021) e sua proposta de desclassificação do performer também seria uma referência dentro da música experimental, mas optei por deixar a discussão sobre seu trabalho no capítulo 4.

Não esqueçamos da citação de Fernando Ortiz, que inicia a seção sobre música experimental, na qual a música de vanguarda foi constituída trazendo para a modernidade as “invenções” de músicos ocidentais que, de fato, eram antiguidades fora do ocidente. Essa desconsideração se materializa no caso de compositores canônicos como Bartok, Debussy e Stravinsky, que tomaram músicas fora das suas próprias culturas e as manipularam de tal forma que é necessária uma quantidade significativa de elucidação para encontrar o material

²⁷⁵ Para aprofundar sobre o assunto veja Stoevers (2016).

²⁷⁶ A discussão sobre o feminismo decolonial na música experimental no Brasil é aprofundada por Neiva (2018).

emprestado (TAYLOR, 2007, p. 74). Isso permitia invisibilizar as culturas originárias, ao mesmo tempo que sustentava a ideia da universalidade de um tipo específico de música (TRUJILLO 2008, p. 30). Nessas apropriações, podemos ver uma relação de uma única via entre a composição e as práticas musicais dos subalternos. Iglesias (2020, p. 33) afirma que algo similar aconteceu com as técnicas estendidas, muitas destas foram tomadas das culturas não europeias, sem dar crédito para elas ou para os músicos que as executavam²⁷⁷.

Trujillo (2008) discute essas apropriações dentro das cenas de música experimental de Quito e Bogotá por meio de uma posição decolonial. Para a autora, os estudos de caso analisados mostram projetos estruturados como estratégias culturais de ação social e não como meios de representação artística. Essa é a característica que possibilita as alternativas aos modelos coloniais, ao formar novas formas de representação, de resistência e de ativismo cultural contra os discursos dominantes das práticas artísticas que envolvem o som (idem, p. 104).

Em Messina et al (2020), Mejía (2020) e Mejía (2024, no prelo) se discute o uso das técnicas estendidas com uma aproximação decolonial para abrir pontes entre o *habitus* conservatorial instaurado nas instituições de ensino de música e outras formas de pensar e fazer música. Partindo das experiências de Rosa (2014) e Paziani (2017), as quais fizeram uso das técnicas estendidas em espaços de ensino-aprendizado do contrabaixo acústico, e da ideia de Walsh (2010) de que uma interculturalidade crítica deve ser construída dentro de estruturas sociais racializadas e hierarquizadas (neste caso, o *habitus* conservatorial), é elaborado um marco conceitual que permitiria transformar instituições e relações sociais para permitir a alteridade. Os pontos de contato entre essa proposta e as características do *habitus* conservatorial (PEREIRA, 2014, p. 92) – discutidas na seção sobre educação musical – não são casualidade. Na esfera institucional, práticas musicais que fazem uso das técnicas estendidas podem ser sustentadas “com o argumento de promover as linguagens musicais (europeias e

277 Messina, Feichas e Ribeiro (2019) discutem o eurocentrismo implícito nas narrativas sobre a música contemporânea, colocando H. Lachenmann e sua música concreta instrumental ao lado dos trabalhos de Flausino Valle. Os autores mostram o contraste entre a visibilidade e influência de Lachenmann e o desconhecimento das obras de Valle. Esse desequilíbrio entre os *lôcus* de enunciação (um localizado no ocidente/norte da Europa e o outro numa província no Brasil) determina a diferença entre o impacto dos seus respectivos trabalhos. Um outro exemplo é a obra de Astor Piazzolla: por acaso, ele é lembrado como um músico que fazia um uso frequente das técnicas estendidas? Por que sua obra não é mencionada nos tratados de técnicas estendidas para violino? Budó (2015, p. 12) argumenta que a resposta pode ter relação com Piazzolla ser considerado um compositor que não fazia parte do “acadêmico” e pertencia ao seu próprio contexto (o do tango), mas que, sendo um artista grandemente reconhecido como performer e como compositor durante várias décadas, a omissão por parte dos autores dos métodos de técnicas estendidas é um mistério. Para mim é outro exemplo de colonialidade devido ao *lôcus* de enunciação.

ocidentais) do século XX, e isto dificilmente geraria grandes conflitos no mundo acadêmico, permitindo sua aplicação em diferentes espaços educativos como projetos sociais, conservatórios e cursos de graduação” (MESSINA et al, 2020, p. 110). Num plano pragmático, as técnicas estendidas oferecem possibilidades decoloniais como: (1) Permitir uma interrelação **aberta** com linguagens sonoras diferentes da música erudita, linguagens que podem fazer parte do cotidiano das pessoas. Essa abertura traz como consequência a destruição do mito da “superioridade” da música erudita; (2) O uso de formas abertas nesse tipo de práticas permite tirar a centralidade da leitura (de uma partitura tradicional), para destacar a performance; (3) Ao usar o som como seu meio de expressão fundamental (ao invés da abstração simbólica da nota musical), se questiona a prática hegemônica do solfejo; (4) O virtuosismo perde seu sentido, para dar passo a processos criativos passíveis de serem feitos em todos os níveis de desenvolvimento musical.

Liebenberg (2021) tenta conjugar a decolonialidade com a pesquisa artística e a experimentação artística dentro de uma prática sonora como uma forma de crítica. O autor parte da hipótese de que um processo de translação²⁷⁸ poderia aproximar as práticas musicais ocidentais com as práticas locais (na África do Sul). Para tanto, é realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o clarinete na África do Sul, mostrando a forma como o som (apropriado) do instrumento é construído pela academia para – sem nenhuma exceção – estar associado às práticas orquestrais, de música de câmara e de solista. Cada um dos textos analisados fez contribuições específicas para a construção desse imaginário do som do clarinete – uma espécie de auralidade –, mas, quando analisados em conjunto, pode-se observar o risco de produzir conhecimento acadêmico não crítico a partir de uma práxis específica – o que termina perpetuando a colonialidade do saber. Liebenberg (2021) vê nisso a imposição de um imaginário eurocêntrico na performance musical. Complementando a pesquisa bibliográfica, o autor oferece uma autoetnologia sobre seu processo de experimentação artística relativo à exploração de novos sons no clarinete, assim como uma obra²⁷⁹ criada em colaboração com o compositor Pierre-Henri Wicomb.

Susan Campos Fonseca é professora na Universidade de Costa Rica, e entre seus alvos de pesquisa estão os estudos sonoros, as epistemologias decoloniais e a pesquisa artística. Em Fonseca (2014), se questionam as arqueologias sonoras do presente, partindo da ideia de que,

278 Aqui encontro uma similitude com a ponte entre o habitus conservatorial e as outras formas de pensar e fazer música proposta por Messina et al (2020).

279 A partitura da obra *It'll Be A Thing* está incluída no final do texto de Liebenberg (2021).

quando um artista olha para o passado, assume uma posição etnográfica na qual se busca a ilusão do arcaico, olhar que já é uma expressão colonizadora que coloca o passado numa construção do presente. Esse processo afeta tanto a música “erudita” como a música “popular”, e as fontes musicais dessa arqueologia sonora são a escrita da música ou a gravação do som. A proposta da autora consiste em pensar um *instalar-ser sonoro*²⁸⁰ como ação decolonial e essa ação como um caminho para construir uma alteridade própria (um processo de auto decolonialidade). Fonseca (2014) identifica o uso da etnografia na criação sonora contemporânea como uma forma de pilhagem sobre os povos indígenas Bribri na Costa Rica. Como resposta a esse problema epistemológico, Marvin Camacho Villegas criou a obra *Los Siete Haikus*, para pensar a decolonialidade como um caminho de invenção, e a história como uma escuta. Na obra em questão, o gesto decolonial radica na construção de uma cosmologia pessoal onde os elementos etnográficos são levados a ser elementos mítico-simbólicos que respeitam as epistemologias dos Bribri (FONSECA, 2014, p. 37), não para lidar com uma expectativa de alteridade des-ocidentalista, mas para construir uma alteridade própria. A alteridade própria da qual fala Fonseca (2014) é uma forma de luta contra a colonialidade interior²⁸¹. Em Fonseca (2018), o fenômeno da colonialidade interior é discutido na sua manifestação num nível conceitual dentro das comunidades dedicadas à experimentação sonora na Costa Rica e, num nível étnico, na utilização de materiais etnográficos – vindos das comunidades indígenas – na experimentação sonora.

Sobre a colonialidade interior e as comunidades de experimentação sonora na Costa Rica, Fonseca (2018) discute a disputa gerada ao redor do prêmio nacional de composição Aquileo Echeverría, quando foi concedido a Alejandro Sánchez, no ano de 2013. Até aquele ano, o prêmio tinha sido concedido para obras do que é considerado como música no sentido mais tradicional: obras sinfônicas e concertos. Porém, Alejandro Sánchez é um músico experimental, no momento de receber o prêmio não tinha um título universitário, nem uma carreira legitimada dentro do mundo acadêmico. Isso gerou uma disputa entre o mundo conservatorial e os músicos experimentais independentes sobre o que é música, não-música (aquela que não está nos currículos dos conservatórios costaricenses) e a validação que aquele prêmio outorgava a esse tipo de práticas. Entre as justificativas para outorgar o prêmio, encontram-se os argumentos de que o trabalho de Sánchez estava comprometido com os temas

280 A autora entende esta categoria como um erigir/emergir frente a um construir relacionado com os aspectos sonoros e sua colonização por meio do “musical” (FONSECA, 2014, p. 30).

281 Para a autora, a colonialidade interior é um fenômeno relacionado com uma construção subjetiva dos indivíduos que se vêem a eles mesmo como diferentes dos “outros”.

sociais, era de livre acesso e estava disponível na internet; tudo fortalecia o setor da música independente (idem, p. 168)²⁸². Esse conflito surge de **quem** faz a música, das comunidades pelas quais circulam, dos imaginários que se formam sobre suas músicas, das micropolíticas que sustentam tais espaços, da construção do que é considerado como música no pensamento ocidental e da violência simbólica que continua sendo aplicada aos imaginários sonoros não ocidentais ou àqueles que se encontram fora da academia.

Sobre o nível étnico, Fonseca (2018) afirma que tanto os músicos experimentais como os compositores de caráter mais tradicional (na Costa Rica) se apropriam, invadem e imaginam um “outro”, assim canibalizam as comunidades indígenas quando adotam seus materiais e práticas sonoras para a construção de um imaginário (auralidade). Ao fazer isso, os artistas negam às pessoas indígenas uma contemporaneidade criativa e experimental própria, e tiram deles a possibilidade de serem artistas ou criadores²⁸³. Para Trujillo (2008, p. 95, tradução minha), “a representação do OUTRO como uma confirmação do EU (artista) é um assunto de violência epistêmica”²⁸⁴. Essa apropriação transforma as comunidades indígenas em fontes de dados para realizar processos que supostamente decolonizariam as práticas de artistas experimentais²⁸⁵ Costaricenses. Nesse ponto, Fonseca se pergunta: isso é decolonialização, ou é colonização interior? O que a autora vê são os fenômenos analisados como uma arqueologia sonora do presente, onde estão atuantes processos de micro-colonização dentro do campo da experimentação sonora.

Olhando para a mesma questão étnica no Brasil, Coura e Lima (2022) partem da Semana de Arte Moderna, no ano de 1922, da antropofagia de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e da seclusão do moderno, do modernismo e da modernidade que marca uma história de apagamentos (epistemicídios) e apropriações (branqueamentos) da presença indígena nas produções estético-culturais²⁸⁶. Para os autores, o movimento antropofágico foi

282 Do ponto de vista que trago, observo aqui uma negação da auralidade branca.

283 Por trás dessa afirmação se encontra um outro conflito da sociedade costarricense: a inserção dos indígenas como cidadãos com direitos completos na sociedade. Ainda que no papel isso seja verdade, num nível simbólico existem grandes traços de inequidade para com tais populações (FONSECA, 2018, p. 184).

284 Texto original: “la representación del OTRO como confirmación del YO (artista) es una cuestión de violencia epistémica”.

285 Fonseca (2018, p. 180) mostra como na Costa Rica existe uma discussão sobre decolonialidade e música. Talvez um exemplo disso seja a categorização da orquestra sinfônica de Heredia como um projeto decolonial nas suas temporadas do ano 2011 até o ano 2013.

286 Castro-Gómez (2011) discute como a estética modernista foi entendida como um processo decolonial por autores como Iris M. Zavala. Para ela, o modernismo latino-americano tinha um caráter antiautoritário, socialista e anticolonial. Porém, para Castro-Gómez (2011, p. 147), a estética do belo que caracteriza os intelectuais modernistas na América Latina não estava realmente relacionada com um processo de decolonização cultural, e sim com a criação de um discurso colonial focado numa mitologia específica: o latino-americanismo.

“simultaneamente crítico do eurocentrismo e reprodutor de mitos de igualdade racial, uma vez que as renovações artísticas, e até mesmo as utopias do Manifesto antropofágico, não demonstravam séria preocupação com a marginalização cultural e social dos povos indígenas” (COURA e LIMA, 2022, p. 144), para piorar ainda mais as coisas, o tratamento que foi dado às produções artísticas dos povos originários foi o de uma base essencialmente folclórica (idem, p. 145), similar ao posicionamento historiográfico da presença indígena nos museus. Os estudos de caso mencionados por Couro e Lima (2022) incluem a Música de Carlos Gomes, com sua ópera *Il Guarany*, de 1870, na qual não se utiliza a música indígena, mas se faz um retrato estereotipado desses povos – o que contribuiu com uma narrativa mítica da identidade nacional – e Villa-Lobos, onde “ritmos indígenas são usados como adorno secundário em meio à musicalidade essencialmente europeia” (idem, p. 135). Nessa ordem de ideias, os modernistas criaram **sobre** os povos indígenas.

Couro e Lima (2022) identificam outro tipo de produção artística, uma feita **com** os povos indígenas, mas que também carrega uma herança do pensamento antropofágico. Esse tipo de produção se construiria mais como um diálogo do que como uma apropriação (idem, p. 136). Nessa parte, os autores mencionam casos como o LP *Xingu: Cantos e Ritmos*, do ano 1972, que contém gravações ao vivo das populações nativas do Xingu; Caetano Veloso, com sua canção “Asa”, em 1975; Egberto Gismonti, com o LP *Sol do Meio Dia*, no ano de 1978; Milton Nascimento, com o LP *Txai*, do ano 1990, onde se intercalam músicas próprias do autor com música compostas e performada por artistas de origem indígena, e o grupo Sepultura, com seu álbum *Roots*, do ano 1996, onde a faixa “Itsári” é composta por “seções de uma performance ritualística e curativa dos Xavante, com acompanhamento rítmico e melódico dos integrantes do Sepultura” (idem, p. 138).

Finalmente, Couro e Lima (2022) discutem um estudo de caso de uma produção feita **por** membros de uma comunidade indígena, o que finalmente é um resgate da presença desses povos. Nesse sentido, é preciso partir da ideia de “ReAntropofagia musical indígena”²⁸⁷ que questiona os apagamentos culturais e epistêmicos a partir do modernismo para buscar uma cura decolonial (que se encontra atrelada a um ativismo indígena que vai além do palco), na qual seja possível ter “formas alternativas de existir, expressar e resistir” (COURA e LIMA, 2022,

287 Talvez a forma mais simples de ilustrar esse conceito seja a seguinte analogia: “Se a antropofagia de Tarsila do Amaral em *Abaporu* ilustra a valorização do corpo em detrimento da cabeça como subversão da racionalidade ocidental, temos aqui a cabeça decapitada do modernismo encarnado” (COURA e LIMA, 2022, p. 141).

p. 145). Isso contribuiria para libertar a arte indígena das limitações simbólicas por meio de uma práxis histórica de resistência tanto política como epistêmica.

A banda de heavy metal²⁸⁸ indígena Arandu Arakuaa foi formada no ano 2008 por Zândhio Huku. A banda possui características como: utiliza predominantemente línguas nativas nas suas músicas; dá preponderância aos instrumentos regionais ao invés das guitarras; nas performances e vídeos se faz uso da pintura corporal para fazer referência às culturas indígenas; sua performance artística envolve uma abordagem semi-xamanica e o ativismo político com as pautas indígenas está presente em suas atividades. No aspecto literário, as letras mostram desde uma reverência pela cosmologia indígena até conteúdos críticos decoloniais. A música “A-î-Kuab R-asy”²⁸⁹ tem como tema a desapropriação das terras dos povos originários desde a invasão colonial. Couro e Lima (2022) mencionam como o tratamento da violência colonial na letra se corresponde com a “total ausência de instrumentação local e indígena (o que é raro na música do Arandu Arakuaa) e na predominância de elementos do metal extremo, como guitarras distorcidas e vocais guturais” (idem, p. 143). Em outro tipo de músicas, se busca a cura decolonial, nestes casos, existe uma preponderância de ritmos e melodias indígenas, assim como de elementos regionais como a viola caipira, sendo um exemplo disso o interlúdio instrumental de “Huku Hêmba”²⁹⁰.

288 Varas-Díaz E Morales (2019, p. 234) apresentam uma lista de bandas de Metal Latino-americanas (distribuídas por 15 países) que questionam a colonialidade utilizando temas indígenas.

289 O título pode ser traduzido como “eu conheço a dor”. Disponível em: <https://youtu.be/-zuNW43viwA>. Acesso em 21 de agosto, 2023.

290 Nessa música se fala do “uso das medicinas de cura pelos Pajés com a energia dos animais; nesse caso, com a energia da onça pintada” (ZÂNDHIO HUKU apud COURO e LIMA, 2022, p. 143). A onça pintada pode ser vista como um símbolo de orgulho para as comunidades indígenas, mas pode ser entendida como uma referência a um sujeito enganador. A narração presente na música busca operar “a partir de uma perspectiva decolonial que propõe uma ruptura com paradigmas coloniais de distorção, deturpação e apropriação de significados: a articulação ideológica popular da onça (uma figura importante em epistemologias indígenas) como símbolo de desonestidade” (idem, p. 144). Disponível em: https://youtu.be/n5C3xD_M9CA. Acesso em 21 de agosto, 2023.

3.4 A Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)

... el único camino hacia la descolonización es la innovación. (PRUDENCIO apud ESPADA, 2019, p. 199)²⁹¹



Figura 3. Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)

Fonte: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/programm/2011/orquesta-experimental-de-instrumentos-nativos>

Para concluir esta seção, discutirei o caso da *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN), as características que fazem do projeto o que considero ser uma prática decolonial, a obra “*La ciudad*”, escrita por Cergio Prudencio no ano de 1980, por ser um exemplo paradigmático que tem a ver com a OEIN, e mencionarei algumas das limitações desse projeto dentro do viés abrangido por esta pesquisa. O projeto foi escolhido como um exemplo devido a sua resiliência (tem mais de 40 anos de existência), ter reconhecimento internacional, ser uma proposta que se auto identifica como decolonial e por ser constituída por vários corpos estáveis que incluem a OEIN titular, o *Ensemble de Cámara de la OEIN* (ECOEN), as OEIN juvenis e *Programa de Iniciación a la Música* (PIM) (MONTEIRO, 2019), além de um

291 Entrevista realizada a Cergio Prudencio, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFUDUH2k
Acesso em 25 de agosto de 2023.

laboratório de composição e outro de pesquisas musicológicas (ESPADA, 2019). É a extensão das atividades da OEIN abrangendo performance, composição, educação musical e musicologia o que torna esse projeto de interesse para as discussões aqui travadas.

A OEIN foi fundada por Cergio Prudencio²⁹² no ano de 1980, que atuou como diretor titular da mesma por mais de 30 anos, até o ano 2016 (MONTEIRO, 2019). Espada (2019) identifica três etapas no desenvolvimento da OEIN. A primeira etapa iria desde o ano 1979 até o 1980²⁹³, quando o projeto era chamado de *Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés*, e estava conformado por 49 músicos que interpretavam instrumentos tradicionais dos Andes. A segunda etapa iria do ano 1987 até 2016, período no qual o projeto assumiu seu nome definitivo, passou por um período de expansão e estabelecimento como entidade independente. A última etapa vai de 2016 até a atualidade, e foi determinada pela saída de Cergio Prudencio. De 2016 até 2018, o projeto foi administrado por um conselho de seis membros, e posteriormente a OEIN foi reestruturada para ter um coordenador geral.

Sobre os instrumentos utilizados pela orquestra, Espada (2019, p. 129) afirma que vêm da tradição cultural andina, e são compostos principalmente por aerofones, com cinco grandes famílias que compartilham características morfológicas (especialmente o método de produção sonora), mas que têm variações no que se refere ao tamanho e à quantidade de sons que podem produzir²⁹⁴. Espada (2019) apresenta um quadro com as cinco famílias, assim como sua denominação étnica e os instrumentos que correspondem a cada família.

292 Cergio Prudencio nasceu em La Paz (Bolívia), no ano de 1955, estudou regência e composição na Universidad Católica Boliviana, fez parte dos Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea nos anos de 1980, 1982, 1984, 1985 e 1989, e da *Orquesta Nacional Juvenil* da Venezuela entre 1978 e 1983. Tem se desenvolvido como compositor, regente, pesquisador e docente. Além de compor para a OEIN, tem criado peças de música de câmara, música eletroacústica e mais de quarenta obras para cinema, teatro, vídeo e dança (ZULETA, 2007).

293 O fechamento do projeto foi forçado pelo golpe de estado de 1980, que obrigou Prudencio ao exílio (ESPADA, 2019, p. 25).

294 Os diferentes tipos de instrumentos podem produzir escalas tritônicas, pentatônicas ou diatônicas (ESPADA, 2019, p. 129).

Quadro 1. Famílias de instrumentos Aerofones da Bolívia

<i>Famílias de aerófonos</i>	<i>Variedades de aerófonos</i>
Siku	<i>Maizo, Erke</i> (tritônicos); <i>Suri sikuri, Jula jula, Julo julo, Ayarachi, Chiriguano, Wauco</i> (pentatônicos); <i>Zampoña, Kantu, Italaque, Kajani, Jacha siku o Laquita, Siku choquela, Siku ligeros, Siku morenos</i> (diatônicos)
Phala y moseño	<i>Chunchu</i> (pentatônico), <i>Phalawata, Moseño</i> (diatônicos)
Quena	<i>Huayculi</i> (pentatônico); <i>Quena quena, Lichiwayu, Choquela</i> (diatônicos)
Pinquillo	<i>Waka, Pinquillo, Qamata, Moseño</i> (pentatônicos); <i>Taypi Tama, Alma pinquillo</i> (diatônicos)
Tarka	<i>Blanca, Mara</i> (diatônicos)

Fonte: Espada (2019, p. 129).

Tais instrumentos são tradicionalmente performados de forma coletiva por grupos conhecidos como *tropa*. Uma *tropa* é um grupo de músicos que tocam e dançam melodias com um único tipo de instrumento musical em vários registros simultaneamente (graves, médios e agudos), assim a melodia é duplicada em intervalos de oitavas, quintas ou quartas (ESPADA, 2019, p. 130). O ideal estético desses grupos considera o componente tímbrico como algo central e estruturados da organização sonora, assim, sons com um espectro harmônico rico – como os multifônicos e os batimentos produzidos por instrumentos com afinação ligeiramente desigual – são procurados na produção musical destas sociedades (idem, p. 134).

Monteiro (2019, p. 41-42) menciona que o uso destes instrumentos está atrelado ao período das estações seca e de chuva. As flautas *sikus*²⁹⁵ (sem canal de insuflação, figura 4) estão ligadas à provocação da chuva, enquanto as flautas com bico (*tarkas*, *pinkillos* e *mohoceños*, figura 5) estão relacionadas com a interrupção da chuva. Algumas comunidades proíbem o uso dos instrumentos fora das estações que lhes correspondem.

295 Esse tipo de instrumento (também conhecidos como *zampoñas*) são flautas constituídas por uma série de tubos com diferentes longitudes, abertos num extremo e fechados no outro, organizados em fila, amarrados em forma de balsa e não tem canal de insuflação. Os *sikus* se dividem em *arca* (aquele que segue) e *ira* (aquele que guia), que contém diferentes sons entre eles, e se complementam por meio da técnica *arca-ira*, na qual se alternam as notas entre diferentes músicos para construir as melodias (ESPADA, 2019, p. 130). Nesta técnica: “um dos executantes espera que o outro responda de forma colaborativa a frase musical inicial” (MONTEIRO, 2019, p. 39). Dessa forma, a *arca* e a *ira* se tornam um único instrumento no qual se representa a dualidade do masculino-feminino (ESPADA, 2019, p. 141).

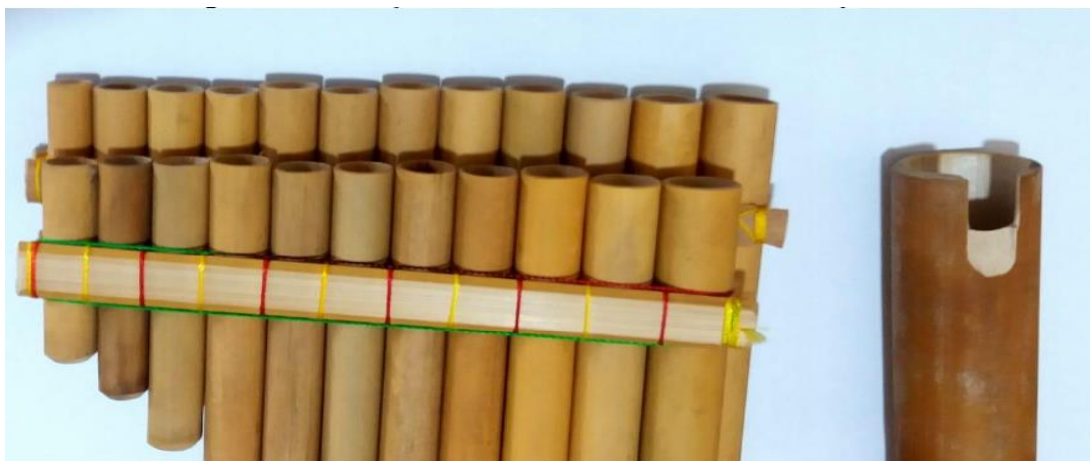


Figura 4. *Sikus*, são tocados na estação seca

Fonte: Monteiro (2019, p. 43).



Figura 5. *Tarkas*, *pinkillos* e *mohoceños*, são tocados na estação de chuvas

Fonte Monteiro (2019, p. 42).

Os outros instrumentos utilizados são os de percussão: *bombos*, *cajas*, *wankaras* e *tambores*. Estes normalmente têm uma função de acompanhamento dos aerofones, podem ser tocados pelo intérprete dos aerofones ou, em alguns casos, pelo diretor da *tropa*.

Desde o início, o repertório da OEIN tem se caracterizado por ter duas vertentes que se complementam e nutrem reciprocamente, por um lado, são performadas e estudadas as músicas nativas da Bolívia e, por outro, o interesse está na música contemporânea (ESPADA, 2019, p. 47). Porém, a posição assumida com respeito às músicas indígenas não é a do observador externo, exótico e com questionamentos superficiais, mas a de um compromisso com o

conhecimento e a lógica interna da cosmovisão indígena (idem, p. 150-151). Assim, a OEIN torna-se um projeto no qual “é produzido um encontro das antigas tradições musicais aymaras e quechuas com as vertentes contemporâneas da cultura ocidental europeia. Essa conflitividade, longe de ir a uma resolução, gera uma nova possibilidade cultural e expressiva” (PRUDENCIO apud ESPADA, 2019, p. 175, tradução minha)²⁹⁶. O diálogo entre esses elementos culturais busca um novo tipo de conhecimento musical à ordem cultural hegemônica (ESPADA, 2019, p. 148-149).

A primeira distinção a ser feita é a da apropriação do material sonoro indígena. Essa é uma das características que diferenciam a proposta da OEIN de algumas das tentativas discutidas na seção sobre propostas decoloniais na composição/performance musical. Para Cergio Prudencio a *apropriação* é tomar um bem, patrimônio ou ideia, deixando de fora o sujeito humano. Já a *incorporação* é um agregado do todo, do ser humano, seus objetos, pensamentos e ideias. Na OEIN se trabalha com a incorporação ao incluir as pessoas, não só os referentes culturais (ESPADA, 2019, p. 152). É a ideia da *incorporação* a que evita um possível branqueamento das práticas musicais indígenas: “... não é negado o branco: não é uma busca pela extinção do outro mas a *incorporação* em termos equilibrados e justos, uma relação de ir e voltar em igualdade” (MATOS, 2022, p. 4, tradução minha)²⁹⁷.

Um segundo ponto que diferencia a OEIN é um paradigma intercultural que se dá como uma resistência para com as hegemonias políticas e culturais, o reconhecimento de um eu coletivo e a afirmação de uma identidade dinâmica contemporânea ao mesmo tempo que se mantém o diálogo com o outro, com todos, até mesmo com aqueles que são contrários a esse tipo de projetos (PRUDENCIO APUD ESPADA, 2019, p. 189). A OEIN procura uma transformação da prática musical para desnaturalizar as formas hegemônicas do fazer musical e pesquisar por novas alternativas desse fazer (MONTEIRO, 2019, p. 198).

Para poder entender como o enunciado anterior se concretiza na prática musical da OEIN, precisamos nos aproximar de alguns conceitos das culturas indígenas bolivianas. A fala “*a unidade é o par*” faz referência ao princípio do *arca-ira*, um símbolo da idiossincrasia e do aspecto coletivista das comunidades indígenas andinas em contraposição ao individualismo da

296 Texto original: “[...] se produce un encuentro de las antiguas tradiciones musicales aymaras y quechuas con las vertientes contemporáneas de la cultura occidental europea. Esa conflictividad, lejos de ir a una no resolución, genera una nueva posibilidad cultural y expresiva”.

297 Texto original: “[...] no se niega «lo blanco»: no se busca la extinción del otro sino la incorporación en términos equilibrados y justos, una relación de ir y venir en igualdad”.

cultura ocidental (ESPADA, 2019, p. 131), o que, de certa forma, torna a atividade musical uma criação coletiva, um fazer comunitário (MONTEIRO, 2019, p. 39).

Na cultura Aymara existe uma forma de pensamento que vai além da binaridade da afirmação e da negação (como termos opostos e excludentes) própria do pensamento ocidental. Nessa cultura se pensa numa *dualidade* na qual se estabelecem pares de opostos complementares, recíprocos e necessários entre eles (ESPADA, 2019, p. 139). Para Zuleta (2007, p. 180), no pensamento indígena existe uma terceira opção que permite diferentes graus de relativização e torna essa forma de pensamento como algo relativo. Um exemplo dessa *dualidade* se encontra na performance da *arca-ira* (ESPADA, 2019, p. 141).

A ideia de um pensamento relativo fica mais clara se considerarmos o modo pelo qual se aborda o uníssono. Zuleta (2007, p. 180) argumenta que no pensamento ocidental esse é um conceito absoluto (assim como o sistema temperado), está afinado ou não está afinado²⁹⁸. Na música do altiplano boliviano, não existe um som “puro”, este sempre é multifônico, também não existe o uníssono absoluto, nem os intervalos absolutos, essas culturas não trabalham com frequências fixas. O que acontece é a adição sonora dos intérpretes tocando um instrumento numa mesma posição²⁹⁹, com frequências fundamentais próximas entre si, mas não iguais, e a correspondente qualidade tímbrica que isso gera.

A concepção do tempo e do espaço é diferente da concepção linear ocidental, uma não é excludente da outra, e sim complementar. Existe uma visão do tempo como um trânsito entre idades justapostas chamadas de *pacha*,³⁰⁰ onde cada *pacha* está associada com um espaço físico particular (ESPADA, 2019, p. 137), o que termina associando o tempo à periodicidade cíclica anual ligada a eventos de ordem natural como as épocas de semeadura e colheita e as festividades (MATOS, 2022, p. 5). Levando isso para a música, Zuleta (2007, p. 181) considera que esta tem um estatismo temporal de caráter circular, onde não se tem um início e um fim. Essa circularidade é expressada pela repetição da macroestrutura (normalmente uma forma tripartite), a repetição de cada seção e a interpolação de elementos dentro das seções.

298 É importante esclarecer que também existe outras praticas musicais de origem não conservatorial onde a afinação é relativa. Esta não é uma característica exclusiva das músicas do altiplano boliviano.

299 Por posição se entende uma grafia na qual se explica quais orifícios precisam ser tapados ou destapados. A essa posição *lhe* é designada uma altura aproximada no pentagrama e, devido à divisão da tropa em diferentes registros (todos os instrumentos de uma mesma tropa leem o mesmo pentagrama e tocam a mesma posição), a posição gera um bloco harmônico sonoro com intervalos aproximados de quintas, quartas e/ou oitavas (ZULETA, 2007, p. 183).

300 O conceito de *pacha* expressa as interconexões entre as dimensões espaciais e temporais como um todo, assim como a ontologia da lógica dualista indígena (ESPADA, 2019, p. 137).

A obra *La ciudad*³⁰¹ foi composta por Cergio Prudencio em 1980, para o concerto inaugural da OEIN, e reescrita em 1986, quando o compositor voltou do exílio e a OEIN continuou suas atividades. A obra apresenta muitos dos elementos que definiram a identidade da OEIN, e pode ser considerada como o paradigma da estética musical da instituição: além de ter uma instrumentação totalmente andina, reconhece e incorpora as lógicas de organização sonora nativas num novo contexto (o da música contemporânea) (ESPADA, 2019, p. 153). Essa obra está baseada num poema homônimo da poetisa boliviana Blanca Wiethüchter, como uma forma de homenagem à cidade de La Paz. Foi composta originalmente para 48 músicos em diferentes seções, com os intérpretes fixos em cada seção, mas a adaptação do ano de 1986 é para 19 músicos que alternam entre as seções, onde só os percussionistas tem posições fixas (idem, p. 50).



Figura 6. *La ciudad* (1986)

Fonte: Paraskevaïdis (2010, p. 8).

301 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YxBLq2Lm-Iw>, acesso em 1 de setembro, 2023.

Na partitura (figura 6) aparecem algumas notações rítmicas precisas e convencionais da notação ocidental, mas não contém elementos como barra de compasso, e está dividida em fragmentos temporais e proporcionais medidos em segundos (ESPADA, 2019, p. 154).

Com respeito à estrutura de *La ciudad*, Zuleta (2007, p. 187-188) descreve que a obra está composta por uma introdução, quatro grandes seções e uma coda. A introdução e a coda estão compostas por uma sucessão de ataques e pausas em intervalos irregulares por parte da percussão. A primeira seção está entre as letras A e E, nela se mostra cada tropa por separado e no final acontece uma superposição de todas as *tropas* no uníssono. A segunda seção está entre E e O, nela uma massa sonora é criada pela interação entre a percussão e os *sikus* e a superposição das *tropas*, posteriormente a textura vai se desintegrando para finalizar com uma intervenção dos *sikus*. Na terceira seção (entre O e X) acontece um jogo entre notas longas e ataques que finaliza numa melodia entre as *tarkas* e as *quena-quenas*. Depois, se escuta um coral a duas vozes dos *moseños* para terminar com uma textura criada pelos *sikus*. Na quarta seção (entre X e D') se escutam as entradas das diferentes tropas que terminam em sobreposição com os ataques da percussão construindo linhas rítmicas irregulares.

A estrutura da obra tenta expressar, por um lado, a conceição do tempo aymara na construção de blocos sonoros (cada um com um timbre e uma textura particular) que se justapõem para gerar uma percepção de multidirecionalidade (ESPADA, 2019, p. 155). Para Zuleta (2007, p. 185), as seções que se estruturam em torno de uma ideia que varia constantemente e que termina girando sobre si mesma, os módulos que se repetem circularmente e a interpolação de elementos de uma seção em outras seções da obra contribui a transmitir a visão temporal dessas culturas.

Por outro lado, a dualidade andina é expressada pelo uso da *arca-ira* (ESPADA, 2019, p. 156). Matos (2022) apresenta exemplos do seu uso na partitura no nível *tropal*, por pares e individual³⁰² (figura 7). A alternância entre *arca* e *ira* (figura 8) se dá na forma de relés entre as *tropas*, em momentos de convergência por uníssonos aproximados e valores rítmicos determinados que geram bloques melódicos (idem, p. 9).

302 Matos (2022, p. 7-8) esclarece que no nível por pares, a complementaridade não acontece por grupos, cada par de *sikus* se independiza da *tropa* e dialoga com seu parceiro tocando alguma das posições indicadas na partitura. Devido a notação proporcional predomina uma divergência nos ataques que tem como resultado uma textura com um bloco heterofônico. Já no nível individual não tem complementaridade nem grupal nem de par, cada músico toca independentemente, porém a indeterminação é parcial, tem posições e durações definidas acompanhadas de indicações como “livre”.

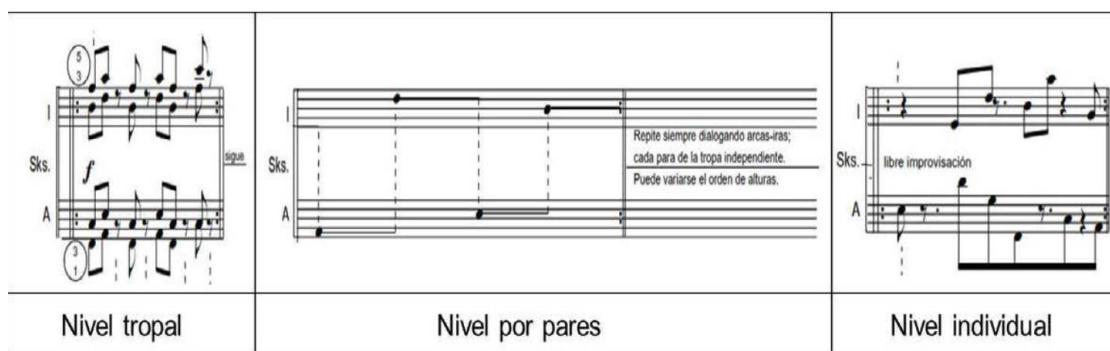


Figura 7. Exemplos do uso da técnica *arca-ira*

Fonte: Matos (2022, p. 7).

O autor afirma que as sonoridades resultantes nessa obra são constituídas em base a técnica da *arca-ira*, do que pode se inferir “uma busca pela integração a partir do tratamento textural” (MATOS, 2022, p. 9, tradução minha)³⁰³.



Figura 8. Exemplos de alternância entre *arca* e *ira*.

Fonte: Matos (2022, p. 7).

Matos (2022, p. 11-12) discute algumas questões sobre *La ciudad*, que considero pertinentes dentro de um viés decolonial. O contexto da produção e a interpretação está determinado por uma associação com a estética ocidental como: a ideia da obra musical, a figura do compositor como indivíduo, a situação do concerto, um público passivo e o caráter contemplativo da arte. Também é possível observar uma lógica compositiva orientada à

303 Texto original: “una búsqueda de integración a partir del tratamiento textural”.

integração orgânica (algo característico do pensamento ocidental) pelo estabelecimento de analogias texturais. Nesse sentido, *La ciudad* se afasta do ideal participativo, comunitário, performático e ritual das práticas aymaras. Porém, a sonoridade aymara é protagonista pela instrumentação, pelo uso das *tropas* e pela notação por posições. Todos esses fatores evitam a *apropriação* e nos levam na direção da *incorporação*.

Ao considerar a OEIN como um projeto decolonial, devemos entender que estamos falando de um processo em andamento e não de um produto pronto. Assim, aspectos como a obra de arte estão presentes e interagindo com essa prática musical, ao mesmo tempo que uma interculturalidade crítica. Também devemos lembrar que a OEIN é um projeto que abarca diferentes áreas que incluem a educação musical e a musicologia, porém, minha discussão se limitou a orquestra e a uma obra em específico. O que faz esse projeto um estudo de caso válido neste trabalho não é que ele seja uma expressão “puramente” decolonial, pelo contrário, é sua inserção e resiliência na sociedade boliviana, junto com seus traços de colonialidade (como mencionado no parágrafo anterior) e sua capacidade de se olhar no espelho e nomear essa imagem (PRUDENCIO, 2010).

CONSIDERAÇÕES INTERMEDIÁRIAS

As ideias e argumentos apresentados até este momento estão baseados em referências acadêmicas, e basicamente representam o pensamento de cada um dos autores citados. Minhas intervenções no texto têm sido mínimas, e tiveram o objetivo de expor as ideias de cada um dos autores. Neste ponto do trabalho, considero importante estabelecer minha aproximação com as (de)colonialidades, especialmente no campo da música³⁰⁴. Utilizo o plural porque acredito firmemente que não existe “uma” decolonialidade, existem muitos caminhos para repensar a forma como é constituída nossa realidade social e lidar com as heranças de um passado colonialista, um presente marcado pela globalização capitalista e um futuro ameaçado pelas crises ambientais. Cada caminho é potencialmente válido, e o que funcionaria como uma prática decolonial num lugar, momento e para um grupo de pessoas específica, pode não ter validade para outros lugares, momentos e pessoas.

Em primeiro lugar, julgo importante reconhecer que existe um trabalho de “curadoria” na seleção dos textos mencionados até agora. O pesquisador (neste caso, eu) não está separado objetivamente da discussão sobre música e decolonialidade; considerar o contrário seria assumir uma posição de *hybris* do ponto zero. Ainda que a escolha dos textos tenha sido feita dentro de uma revisão de literatura acadêmica, a seleção do que foi exposto até o momento e a forma com a qual foi organizada esta exposição, mostra a minha aproximação com as (de)colonialidades na música. Sendo assim, os autores e os argumentos apresentados não devem ser vistos como uma série de “verdades” acadêmicas, e sim como um conhecimento localizado e baseado em pontos de vista enunciados a partir de espaços acadêmicos. Tal esclarecimento é relevante porque, em muitos casos, o local de enunciação dos autores é o norte global, e a concepção epistemológica por detrás desse conhecimento é a da ciência ocidental. Não considero isso um problema intrínseco enquanto exista uma aproximação crítica e consciente destas características, como proposto por Restrepo (2018). Isto é algo que tento fazer no desenvolvimento do texto.

Um segundo ponto a considerar é que existe um posicionamento latino-americanista da minha parte, não no sentido nacionalista ou geográfico, mas como formas de ser e estar no mundo com suas respectivas capacidades para gerar subjetividades, como uma forma de buscar as soluções aos problemas da colonialidade por nós mesmos. Este “nós” se fundamenta numa

304 No capítulo IV discutirei como essa aproximação é aplicada na minha prática acadêmica.

série de experiências de vida que permitem encontrar pontos em comum, sem excluir as diferenças entre as diversas sociedades da América Latina. Um reflexo disto pode ser encontrado na preponderância de referências sobre o grupo Modernidade/Colonialidade no capítulo I, e de autores latino-americanos da área de música no capítulo II. Isso não significa que sejam desqualificados outros discursos sobre a (de)colonialidade, como aqueles formulados desde África ou Ásia, mas que acredito em soluções locais para as especificidades dos problemas locais.

Se olharmos para a colonialidade como uma forma de estruturar relações de poder entre diferentes sociedades, assim como dentro delas, não podemos negar que a música foi uma ferramenta fundamental nessa estruturação. Nesse sentido, encontro dois âmbitos fundamentais nos quais a colonialidade se manifesta na música³⁰⁵. Um deles é o *habitus conservatorial*, com sua estruturação em torno: da obra musical e da partitura como sinônimos desta; da “des-sociação da experiência musical” (PEREIRA, 2014, p. 94); da nota como unidade estrutural fundamental; da separação entre compositor, performer e plateia; da música como um meio para encontrar o sublime; da reificação da música como uma *commodity*; do epistemicídio musical; do branqueamento e da auralidade branca. O outro âmbito é o da música popular. Quando esses tipos de expressões musicais são utilizados pelas indústrias culturais globalizadas para se tornar um instrumento de exploração das culturas subalternizadas pelo norte global³⁰⁶, ou quando os artistas não conseguem desenvolver seus projetos por causa dos requerimentos dessas indústrias, nos deparamos com outra forma de colonialidade, uma que opera no mercado globalizado e busca manter uma imagem de transculturalidade, como seria o caso da *world music*.

Se a colonialidade é sobre poder sobre o outro, a decolonialidade seria sobre a liberdade, sobre modos outros de existir. Lembremos que o colonialismo corrói tanto ao colonizador como ao colonizado (MEMMI, 1971). Vejo a decolonialidade como a possibilidade de ter *formas outras de ser e pensar*, como um processo de mudança epistemológica e ontológica num nível societal que permita “mudar os termos da conversa”, algo que vai muito além dos conteúdos. Nessa ordem de ideias, identificar processos decoloniais na música é uma situação complexa; todas as propostas discutidas partem de espaços sociais com fortes traços de colonialidade, em outras palavras, não existe uma prática decolonial “pura”. Assim, os questionamentos de

305 Isso não significa que não existam outros. Tal afirmação está baseada no escopo desta pesquisa, e considero válido que, a partir de outras formulações, seja possível ter argumentos diferentes.

306 Ver capítulo 7 em Taylor (2007).

Trujillo (2008, p. 100) sobre os lugares de enunciação que ajudam a pensar alternativas à colonização e as formas em que emergem posições críticas como novas formas de ativismo cultural que resistem às representações de poder geradas pelas tecnologias do som, tornam-se fundamentais.

Considero que alguns pontos iniciais sobre práticas musicais decoloniais³⁰⁷ seriam:

(1) Uma proposta decolonial em música tem que ir além da questão do repertório – isso só seria mudar os conteúdos da conversa. Este é só o primeiro nível de uma discussão que tem que incluir questionamentos epistemológicos e ontológicos sobre a prática musical e seu papel na sociedade. Limitar a discussão decolonial em música ao binômio erudito/popular é continuar na mesma lógica do pensamento modernista.

(2) Uma prática decolonial em música não consiste na reprodução de expressões tradicionais – não importa que pertençam a culturas subalternizadas. Se limitar à mera reprodução termina naturalizando sua posição (ESPADA, 2019, p. 203-204), ou como foi exposto na seção sobre as músicas populares, as coloca no equivalente de uma peça de museu. É por isso que concordo com Cergio Prudencio quando afirma que um caminho para a decolonização é a inovação (PRUDENCIO apud ESPADA, 2019, p. 199).

(3) Considero que uma prática decolonial em música está relacionada com algum tipo de ativismo (não necessariamente político). Se a decolonialidade não é uma metáfora (TUCK e YANG, 2012), uma prática decolonial deve estar acompanhada de ações que tentem mudar algum aspecto dos espaços sociais nos quais essas práticas acontecem. No capítulo IV apresento uma pesquisa bibliográfica onde o ativismo está presente em vários trabalhos. Brevemente, posso mencionar alguns exemplos desse tipo de ativismo na música: a pedagogia do conflito (QUEIROZ, 2017), a busca de uma formação musical decolonial (QUEIROZ, 2020), a tendência dentro da etnomusicologia brasileira de se posicionar politicamente e a favor de um ativismo cultural (LÜHNING E TUGNY, 2016, p. 41) e a pesquisa-ação de Velon (2022) que, com base na (de)colonialidade do gênero, busca observar e contribuir com o trabalho de vários coletivos de mulheres musicistas na cidade do Rio de Janeiro.

(4) Não esqueçamos que o campo da música ainda precisa abordar uma proposta mais abrangente com respeito à descolonização (RUBIO, 2022). Assim que ainda não existem metodologias de pesquisa consolidadas especificamente orientadas a trabalhar com o fenômeno

307 Essa lista não pretende ser uma imposição, ela é produto das minhas experiências de vida. Os pontos 4 e 5 estão direcionados para o mundo acadêmico, um componente que não é necessário em diferentes tipos de projetos ou práticas com caráter decolonial.

musical que possam ser categorizadas como decoloniais. Talvez, o melhor que podemos fazer é pensar as metodologias de pesquisa decoloniais como aquelas que vão “além das que hierarquizam e objetificam povos e vozes subalternizados e silenciados” (SPYER e ROCHA, 2021, p. 191). Os autores consideram que os objetivos de uma pesquisa decolonialmente orientada “devem ser comunitários, antes de serem científicos” (idem. p. 174), procurando resolver as necessidades apresentadas pelas comunidades, respondendo as perguntas daqueles que são pesquisados e não procurando uma verdade “científica”. É aqui que entra a desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2009a, 2010a) e o *sentipensar* e o *corazonar*³⁰⁸.

Levando tais ideias para o estudo da música, o que considero mais útil é uma aproximação desde vários ângulos com um embasamento ético – mas indo além dos requerimentos burocráticos de um comitê de ética – e pensando a ética a partir de um sentido decolonial³⁰⁹. Ainda que não concorde totalmente com todos os argumentos de Attas (2022), vejo seus questionamentos éticos como válidos. Outros autores têm inquietações semelhantes, tais como Chávez e Skelchy (2019) e Sardo (2017).

Não posso deixar de mencionar duas metodologias específicas: a etnografia e a análise. Com respeito à primeira, esta foi utilizada como um meio para a construção da alteridade, ao estudar as músicas dos outros por parte de acadêmicos ocidentais (AMICO, 2020; SHIFRES e GONNET 2016; AGAWU, 2016). Contudo, quando são aplicados os condicionamentos éticos apropriados, pode se tornar uma poderosa ferramenta de pesquisa dentro do viés decolonial. Restrepo e Rojas (2010) criticam especificamente a falta de uma maior quantidade de pesquisas que fazem uso dessa metodologia. Já a análise (num sentido mais tradicional), pode ser um instrumento válido dentro de uma pesquisa com viés decolonial – um exemplo disso seria Matos (2022). Entretanto, ela precisaria estar acompanhada de outras metodologias (com pelo menos um caráter crítico) que permitam observar os contextos históricos, sociais e culturais e, assim, gerar um conhecimento localizado e compartilhável.

308 Orlando Fals Borda (1925-2008) foi um sociólogo colombiano que defendia a *Investigação Ação Participativa*. Nessa proposta, a construção do conhecimento é coletiva, tem um caráter intrinsecamente militante e se afasta dos pressupostos da ciência eurocentrada para construir o conhecimento desde a realidade latino-americana. Na *Investigação Ação Participativa* existe um ser *sentipensante*, que na ação da pesquisa “deve combinar a razão e o amor com o corpo e o coração” (SPYER e ROCHA, 2021, p. 180) para gerar uma descentralização epistêmica e uma compreensão dialética do sujeito-objeto. Uma discussão mais aprofundada sobre a obra de Orlando Fals Borda pode ser encontrada em Restrepo e Rojas (2010). Patricio Guerrero Arias, em diálogo com o *sentipensante* de Borda, propõe o “corazonar” como um processo de “agir desde a sabedoria do coração, num processo de integração entre afetividade e racionalidade, que conforma outros horizontes de existência” (SPYER e ROCHA, 2021, p. 181), o que permitiria corporizar o conhecimento.

309 Ver Dussel (1998) para uma discussão aprofundada sobre ética, e Tuhiwai Smith (2021) para uma discussão sobre metodologias de pesquisa decoloniais orientadas às comunidades indígenas.

(5) Considero que os espaços acadêmicos oferecem uma série de vantagens para o desenvolvimento de uma prática decolonial na música. Concordo com Neiva quando afirma que a academia é “um dos poucos espaços institucionais possíveis de construção e criação para além das regras mercadológicas (pensando em um ideal de pesquisa científica e liberdade de pensamento e artístico)” (NEIVA, 2018, p. 371). A universidade tem sido um meio de reprodução da colonialidade do saber e do *habitus* conservatorial. Porém, também é um espaço de discussão que permite fazer críticas e propor mudanças, a exemplo dos debates sobre o *habitus* conservatorial. Nesse sentido, é fundamental destacar a importância da universidade pública e de projetos como o encontro de saberes (DE CARVALHO, 2010; DE CARVALHO e FLÓREZ, 2014; DE CARVALHO e VIANNA, 2020) e da Licenciatura em Música Autóctona, Clássica e Popular da *Universidad Nacional de Tres de Febrero* (IGLESIAS ROSSI, 2020).

PARTE II

PRÁTICAS DECOLONIAIS

Porque es fácil llenarse la boca con el tema de la descolonización, pero muy difícil ponerlo en términos concretos. (FRANCO, 2012, entrevista a Cergio Prudencio).

CAPÍTULO IV

UMA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA SOBRE MÚSICA E (DE)COLONIALIDADE NO BRASIL

O objetivo desta pesquisa bibliográfica é estabelecer como a produção de conhecimento acadêmico sobre música brasileira – desde o ano 2010 até 2022 – tem interagido com a decolonialidade. Esta pesquisa é de caráter quantitativo assim como qualitativo, e o material analisado está composto por artigos publicados em revistas acadêmicas, teses e dissertações.

Mainardes (2018) chama as pesquisas sobre pesquisas de metapesquisa, e as considera uma estratégia válida para a análise sistêmica dentro de um determinado campo ou temática. Este tipo de análise permite compreender como o conhecimento é produzido dentro de um campo específico, e permite uma vigilância epistêmica por parte dos agentes. A vigilância epistêmica fornece uma “análise dos obstáculos que impedem o desenvolvimento do conhecimento científico e mascaram as rupturas do saber. Com isso, é uma vigilância que visa a destruir o absoluto do método, da razão e dos fatos” (BACHELARD, Apud MAINARDES, 2018, p. 305).

Este tipo de pesquisa já vem sendo realizado em outras áreas para determinar a forma como está se construindo um novo tipo de conhecimento, mais alinhado com os argumentos decoloniais. Ramos e Carvalho (2020) pesquisaram entre os grupos do CNPq que lidam com decolonialidade, buscando aqueles orientados às áreas de comunicação e jornalismo, para determinar o “engajamento” dessas áreas com a decolonialidade. Também dentro da área de comunicação, Quesada Tavares, Goulart Massuchin e Lima De Sousa (2021) discutem a interseção entre comunicação e gênero a partir de um viés decolonial, analisando 155 artigos que foram publicados em periódicos com Qualis A1 e A2, entre 2000 e 2019. Souza e Azevedo (2022) fizeram uma revisão sistemática de literatura em revistas Qualis A2 ou superior, da área de administração no Brasil. Silva (2022) que fez uma revisão sistemática de literatura utilizando periódicos com Qualis B1 ou superior da área de administração, utilizando, também, anais de congressos de relevância internacional. Pereira e Godoy (2023) também fizeram uma revisão sistemática de literatura dentro da educação matemática em textos relacionados com a decolonialidade. Silva (2021a) realizou uma metapesquisa buscando observar sentidos e contribuições para os estudos da linguagem no Brasil de textos dessa área que discutem a decolonialidade.

Dentro da área da música, o único trabalho que encontrei que realizou uma revisão sistemática de literatura foi Santos (2022). Ainda que o objetivo da pesquisa tenha sido orientado para a música popular de origem negra (mas especificamente para o blues e o choro), o autor encontrou sete dissertações e três teses relacionadas com educação musical e decolonialidade. Nelas, de forma geral, o autor afirma que “o uso da decolonialidade em diálogo com a educação musical ainda [é] bastante recente, tendo se intensificado nos últimos 5 anos” (SANTOS, 2022, p. 42). Entre as tendências apontadas pelo autor estão: “repensar processos da formação e da educação musical no ensino superior; culturas negras e indígenas como caminhos decoloniais; e a problematização de questões de gênero e sexualidade” (idem, p. 42).

É importante ressaltar que não encontrei estudos que abarcam um espectro de conhecimento mais extenso, um que fosse além da educação musical. Nesse sentido, meu trabalho amplia o escopo da discussão sobre música e decolonialidade no Brasil, e aporta uma variedade epistêmica de pontos de vista dentro da literatura acadêmica, o que lhe dá um caráter inédito. Espero que este texto sirva de base a futuras pesquisas relacionadas com música e decolonialidade, simplificando a busca de trabalhos de referência para os novos pesquisadores, mostrando o que já foi feito, o que ainda pode ser feito e a forma como o discurso decolonial tem sido constituído no Brasil.

A escolha do marco temporal (desde 2010) se deu porque ao buscar decolonialidade e suas variantes (decolonialismo, decolonial etc.) na pesquisa bibliográfica de Tomás (2016)³¹⁰ não encontrei nenhum resultado relacionado com a decolonialidade. Outro indicativo de que a discussão sobre música e decolonialidade no Brasil tomou corpo durante a década de 2010, pode ser encontrada em Tillman (2015). Nessa dissertação foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre educação musical no Brasil e decolonialidade, que não apresentou nenhum resultado. Como consequência disso, foram utilizadas outras bases epistemológicas para o desenvolvimento do trabalho. Tillman (2015) não detalhou a data em que foi feita a revisão bibliográfica, mas, presumindo ter ocorrido no início do mestrado, já que a defesa da dissertação aconteceu em agosto de 2015 a revisão deve ter ocorrido em algum momento do ano 2014,

310 Esse trabalho analisou a pesquisa acadêmica na área de música, no Brasil, entre os anos 1988 e 2013. Porém, no momento de finalizar a escrita desta tese me deparei com o artigo titulado *Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música* (ARAUJO, 1992). Nele são abordadas questões relacionadas com epistemologia ocidental e a busca pelo universalismo que dominava na etnomusicologia até a década de 1980; o uso do tempo como um instrumento constitutivo de poder e a reconstrução da categoria “música” para algo além da epistemologia ocidental. Esse parece ser o primeiro artigo escrito no Brasil com a temática de interesse desta tese, entretanto, sua fundamentação teórica está baseada em autores como Foucault, Marx, Adorno, Bourdieu etc., algo compreensível para aquele momento.

provavelmente no primeiro semestre. A falta de textos sobre educação musical e decolonialidade naquele momento mostra “um campo de estudo ainda não consolidado – talvez recém iniciado – no Brasil” (TILLMAN, 2015, p. 22), o que é coerente com os resultados encontrados por mim, cujos primeiros textos a serem incluídos são do ano 2013.

Para realizar a pesquisa, usei os seguintes repositórios: Portal de Periódicos da Capes, Catalogo de Teses e Dissertações da Capes, a plataforma Lattes e o *Google Scholar*. Os critérios de inclusão foram: (1) a decolonialidade e a música como um dos tópicos importantes dentro do texto (porém, não necessariamente únicos); (2) estar relacionado com o Brasil, seja por ter autoria de um brasileiro, seja por ter sido publicado numa revista ou universidade brasileira (no caso de teses e dissertações), ou por tratar da decolonialidade dentro do Brasil; (3) ter sido publicado entre os anos de 2012 e 2022; (4) ser de acesso aberto e estar disponíveis para consulta na internet e (5) o texto precisa estar escrito em português, espanhol ou inglês.

Foi propositalmente evitado selecionar as revistas pela nota de avaliação da Capes ou qualquer outro indicador de produtividade acadêmica. Essa é uma prática comum nas pesquisas bibliográficas que trabalham com artigos, procurando atingir os textos de “maior qualidade”, porém considero que isso seria um ato de violência epistêmica. Depois de analisar todos os textos nesta revisão bibliográfica posso afirmar que o requisito mínimo para conseguir ter um texto incluído aqui seria o de estar finalizando um curso de graduação e conseguir publicar um artigo numa revista local. Num país com injustiças e desigualdades sociais tão acentuadas como o Brasil, esse nível mínimo já é altamente excludente. Tal exclusão é inerente do mundo acadêmico, e é uma mostra a mais de como a colonialidade do saber é constituinte das nossas universidades. Se “elevamos” esse patamar mínimo para aquelas revistas melhor avaliadas, estamos limitando a discussão às vozes hegemônicas dentro da academia, e estamos apagando a voz de uma parcela de pesquisadores que estão em contato direto com os saberes musicais historicamente subalternizados. São justamente esses pesquisadores que, por (potencialmente) fazerem parte dos grupos sociais que mais sofreram com o colonialismo e a colonialidade, têm a capacidade e/ou o interesse de oferecer posicionamentos epistemológicos outros.

Concordo com Mainardes (2018, p. 314) quando afirma que a análise feita numa metapesquisa não pretende fazer julgamentos sobre a qualidade ou validade dos trabalhos ou dos autores estudados de forma individual³¹¹. Se pretende compreender as tendências dentro do campo, e as categorias ou classificações usadas não devem ser entendidas como um esquema

311 Quando discutimos trabalhos individuais o fazemos como uma forma de expor ideias que podem ser de interesse para o campo em geral.

rígido e fechado, e sim como “tentativas de sistematização e exercícios de análise” (MAINARDES, 2018, p. 314).

Também é importante lembrar – como argumentado por Silva (2021a) –, estou trabalhando com uma amostra e não com a totalidade da produção acadêmica relacionada com o tópico da pesquisa. Isso se deve a que o uso de palavras-chave, ainda que seja uma ferramenta de pesquisa efetiva, apresenta limitações com respeito à indexação dos trabalhos nas diferentes bases de dados. Tais limitações vão desde o excesso de resultados, como aconteceu com o *Google Scholar*, até o não indexamento dos trabalhos, como aconteceu com o Portal de Periódicos da Capes e o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes. Também existe a possibilidade de ter trabalhos que, ainda que estivessem relacionados com o tópico desta pesquisa, não usaram nenhuma das palavras-chave pesquisadas. Por último, tem a questão dos materiais que não faziam parte do escopo deste trabalho, como seria o caso dos capítulos de livros ou das memórias de simpósios e congressos. No caso dos eventos científicos, considero que estes têm uma tendência a oferecer resultados parciais de pesquisas em desenvolvimento, e que geraria uma incoerência nos dados se fossem incluídos, pois um mesmo autor pode participar de múltiplos eventos até amadurecer seu trabalho e publicar um artigo completo ou uma tese³¹². Com respeito aos capítulos de livros, não encontrei uma ferramenta que permitisse pesquisar nesse tipo de publicações de forma sistemática, por isso optei por excluir tais publicações. Apesar dessas limitações, acredito que os textos selecionados expressam as tendências das pesquisas sobre música e decolonialidade no Brasil, no intervalo de tempo selecionado.

A pesquisa nos portais Portal de Periódicos da Capes, Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e o *Google Scholar* foi realizada no dia 27 de fevereiro de 2023, usando as expressões “música” e “decol”, e outra pesquisa usando “música” e “descol”³¹³. A esta última compreende todas as variantes como de(s)colonialidade, de(s)colonialismo, de(s)colonial etc. O Catálogo de Teses e Dissertações da Capes apresentou 12 resultados, dos quais 10 cumpriam efetivamente com os critérios de inclusão. O Portal de Periódicos da Capes retornou 769 resultados, dos quais 34 entraram nesta pesquisa. O *Google Scholar* retornou 3350 resultados, sendo que alguns dos textos já tinham aparecido nos resultados dos portais da Capes, enquanto outros não. Considero relevante mencionar que alguns dos resultados dos portais da Capes não

312 Santos (2022) fez um levantamento sobre decolonialidade e música em vários dos eventos científicos mais relevantes do Brasil.

313 Alguns autores usam **decolonialidade**, enquanto outros preferem usar **descolonialidade**.

apareceram no *Google Scholar*, mostrando a importância de consultar várias bases de dados numa pesquisa deste tipo. Ao avaliar os resultados do *Google Scholar*, verifiquei que a relevância destes decaía à medida que avançava na pesquisa. Assim, entre os resultados 300 e 400 não achei nenhum resultado relevante novo. Foi nesse momento que parei de usar a ferramenta. No total, obtive 70 resultados relevantes no *Google Scholar*, sendo 47 artigos, 14 dissertações e nove teses. Na plataforma Lattes encontrei 899 currículos com as palavras chave “música” e “decolonialidade”, e me deparei com cinco artigos, duas dissertações e uma tese novas que cumpriram os critérios de inclusão. A plataforma Lattes ofereceu uma funcionalidade complementar às outras bases de dados porque, no caso dos professores universitários, além de mencionar seus textos aparecem as defesas e orientações das quais participaram.

No total foram analisados 123 textos: 87 artigos, 23 dissertações e 13 teses. Dos artigos, 60 foram escritos por um autor, enquanto 27 foram trabalhos com vários autores, com um total de 132 autores. Isso mostra uma leve preponderância do trabalho solo sobre o trabalho em grupo. A maior parte dos autores (74) aparecia em um único trabalho, enquanto oito autores tinham dois trabalhos, cinco autores tinham três trabalhos, um tinha quatro trabalhos e dois autores tinham cinco textos.

Com respeito às datas de publicação, o primeiro texto descoberto foi publicado em 2013. No gráfico 1 é possível observar como a produção acadêmica sobre música e decolonialidade foi aumentando até alcançar um ponto máximo no ano de 2020 (com 27 publicações), para descer até 22 publicações em 2021 e recuperar seus níveis no ano de 2022. Esse fenômeno também é apontado por Santos (2022, p. 38)³¹⁴, que observou o aumento da produção acadêmica desde o ano 2015, junto com o pico de 2020.

314 A pesquisa de Santos (2022) estava limitada a teses e dissertações dentro da educação musical e sua relação com a decolonialidade.



Gráfico 1. Publicações por ano.

Uma possível explicação para esse pico no ano de 2020 e a posterior diminuição na produção acadêmica em 2021 pode advir dois fatores. O primeiro seria a publicação do dossiê “Música enquanto prática decolonial”, da Revista de Antropologia e Arte (PROA). Esta seria a primeira publicação acadêmica no Brasil dedicada exclusivamente ao tema central desta pesquisa. O dossiê tem 10 artigos, dos quais cinco foram incluídos nesta análise, sendo um deles de autoria conjunta entre quem escreve esta tese, seu orientador e outros colegas (MESSINA et al, 2020).

Segundo Cohon, Sanchez e Pino (2020), nesse dossiê se problematiza: (1) a Modernidade/Colonialidade, ao questionar os poderes criadores dentro de um mundo globalizado, (2) as práticas musicais decoloniais e (3) a lógica colonial que pode dificultar o processo decolonial. Olhando para o dossiê como um todo, os autores consideram que emergem duas tendências³¹⁵ nos artigos publicados. A primeira está relacionada com as lógicas coloniais, a imposição de repertórios, pedagogias ocidentais e processos de epistemicídio. A segunda tendência está composta por textos que olham para diferentes práticas musicais como formas de resistência, desobediência epistêmica e de produção de conhecimento contra-hegemônico.

O outro fator que explicaria esse efeito seria a pandemia de Covid-19. Essa crise de saúde pública dificultou o desenvolvimento das pesquisas em todas as áreas, e dentro do escopo

³¹⁵ Os autores veem as duas tendências como interligadas, sendo que a segunda precisa de observação e reconhecimento da primeira (COHON, SANCHEZ e PINO, 2020, p. 11).

da música e da decolonialidade foi abordado por Dominguez e Batista (2020) e por Miranda (2021).

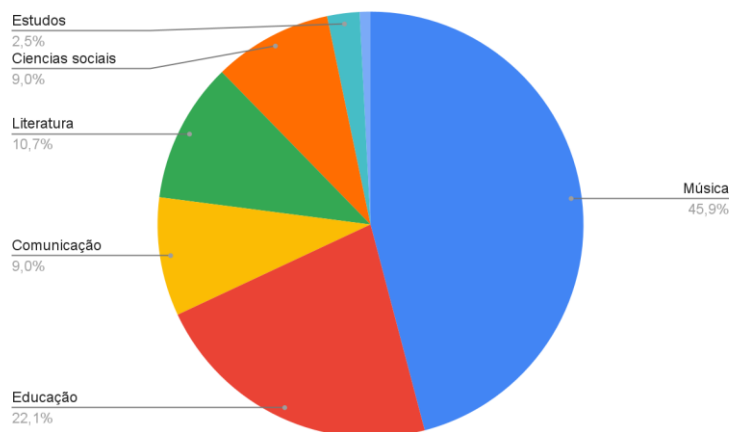


Gráfico 2. Distribuição por áreas de conhecimento.

Limitar os textos selecionados àqueles produzidos dentro da área da música teria sido um ato de exclusão epistêmica. Na decolonialidade se busca precisamente a inclusão dos outros pontos de vista, por isso considero fundamental estudar os textos produzidos desde as outras áreas acadêmicas. Eles são fundamentais para uma verdadeira discussão, e tem a possibilidade de aportar uma diversidade de pontos de vista que os músicos não têm, necessariamente. O fato de que a formação universitária em música estivesse dominada pelo habitus conservatorial pode gerar pontos cegos nos pesquisadores, ainda para aqueles que buscam formas outras de conhecimento. É justamente essa ecologia de saberes – utilizando a ideia de Santos (2010) e que, vale aclarar, não está isenta de traços da colonialidade do saber por acontecer dentro do mundo acadêmico – que permite uma conversa outra sobre música e decolonialidade.

Ao classificar os trabalhos por áreas de conhecimento, verifiquei que dentre os 123 textos analisados 56 foram escritos na área acadêmica da música (45,9%), 27 na educação³¹⁶ (22,1%), 11 na comunicação (9,0%), 13 na literatura (10,7%), 11 nas ciências sociais (9,0%), três nos estudos interdisciplinares (2,5%) e um nas artes (0,8%), como poder ser apreciado no gráfico 2. Isso demonstra que a área da música tem participado da discussão sobre

³¹⁶ Aqui é necessário informar que os trabalhos sobre educação musical foram contabilizados dentro do espaço acadêmico da música. Quando falo da educação me refiro a trabalhos dentro da área de educação (em geral) que usam a música como uma ferramenta decolonial para o ensino, como por exemplo Herbetta (2020).

(de)colonialidade, e que este não é um tema que ficou para ser debatido pelas ciências sociais (a área onde aconteceram os estudos do grupo Modernidade/Colonialidade).

Entre os 55 trabalhos da área de música, encontrei uma maior expressividade dentro da subárea de educação musical, com 26 publicações. Dentre estas, destaco Pereira (2014; 2015; 2018; 2020 e 2021) e Queiroz (2017; 2017b e 2020). Ambos foram citados frequentemente por outros autores considerados nesta pesquisa (de várias áreas, não só dentro da subárea de educação musical), e seus trabalhos foram discutidos no capítulo dois. Na subárea da performance, destaco Isabel Porto Nogueira, com cinco artigos, nos quais discute: as perspectivas feministas decoloniais e sua aplicação na criação musical por meio de marcadores sociais como gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros (ROSA e NOGUEIRA, 2015); a voz como representatividade e como material sonoro, desde as epistemologias feministas (NOGUEIRA, 2017); as iniciativas “Mostra XX” e o duo formado por Isabel Nogueira e Leandra Lambert, mostrando o envolvimento feminino, a música e o trabalho criativo e colaborativo com possibilidades de ruptura das logics hegemônicas da produção de conhecimento, de acordo com o feminismo decolonial (NEIVA, NOGUEIRA e ZERBINATTI, 2019); o uso da improvisação dentro de uma pesquisa artística que usa perspectivas decoloniais e comunicação não violenta no desenvolvimento de processos (NOGUEIRA, ZANATTA e FERREIRA, 2020); e a interrelação entre a pesquisa artística, o feminismo e a decolonialidade para propor uma metodologia orientada à criação sonora e à produção musical de uma forma aberta e propositiva (NOGUEIRA, 2022).

Dentro da educação, me deparei com vários trabalhos relacionados com o uso da música indígena e suas possibilidades contra-hegemônicas dentro de comunidades indígenas (BARRETO, OLIVEIRA, e MESQUITA, 2019; HERBETTA, 2020), mais especificamente do uso do rap³¹⁷ como ferramenta linguística revitalizadora (NASCIMENTO, 2013, 2014 e 2017) e como ferramenta decolonial para o ensino de história (FARIA, 2022; COSTA, 2020). Nesse contexto, a Universidade Federal de Goiás, com seus programas para a educação indígena, tem um papel central.

Na área da saúde, Nunes e Siqueira-Silva (2016) discutem a reforma psiquiátrica brasileira iniciada em finais da década de 1970. Os autores estudam produções musicais feitas dentro das instituições de saúde (como um meio terapêutico) para romper com a linha abissal

317 Nascimento (2017) mostra como a apropriação das infraestruturas da globalização por parte das populações indígenas gera novos meios para tornar visíveis suas demandas, ao aprender a interagir num mundo desterritorializado.

na monocultura do saber psiquiátrico. Leite Fernandes et al (2021) utilizam uma perspectiva crítica decolonial da terapia ocupacional – usando o funk como uma ferramenta para valorizar a identidade cultural negra –, dentro de um Serviço de Acolhimento Institucional Infantojuvenil.

Na área de comunicação, Silva (2020) descreve a cena do rock na Angola, por meio de uma etnografia que aconteceu em três momentos durante os anos 2014, 2016 e 2017. A autora mostra como a criatividade dos rockers angolanos “evidencia um processo artístico insurgente e de reexistência não apenas em relação aos códigos culturais do rock, mas também às histórias locais e ao ideal de angolanidade” (SILVA, 2020, p. 1). No artigo de 2021 intitulado *O que significa descategorizar a música?*, a mesma autora discute a descategorização das músicas das bandas de rock observadas como uma possibilidade de abertura com respeito ao pensamento ocidental; se enquadrar nas categorizações dos gêneros musicais terminava afastando a pesquisadora das visões de mundo dos sujeitos estudados. A esse respeito, Silva (2021) argumenta que a descategorização não elimina os sistemas de classificação musical, porém, oferece uma forma de se aproximar dos conhecimentos dos atores sociais. Também permite observar como estes atores utilizam a criatividade como uma forma de musicar, de “definição do significado da música para suas vidas e para as dinâmicas da rede musical” (SILVA, 2021, p. 1), e, por último, permite observar as vivências dos atores sociais dentro da colonialidade da música.

Com respeito à classificação na performance musical (e a colonialidade que lhe é inerente), Bragagnolo (2021) se posiciona dentro da música erudita para argumentar a urgência de repensar a identidade do performer musical, pois esta “não deixa de ser um projeto de perpetuação da tradição musical ocidental” (BRAGAGNOLO, 2021, p. 79). Para a autora, o pensamento desclassificatório seria um processo emancipatório e decolonial capaz de refletir sobre os pressupostos envolvidos na identidade do performer e, assim, construir relações horizontalizadas e práticas musicais mais plurais onde possam emergir narrativas artísticas ausentes.

Como ferramentas de desclassificação na performance musical, propõe o oxímoro³¹⁸ e a polissemia³¹⁹. O oxímoro desafia o balanço de um sistema lógico (abrindo espaços para o

318 Segundo Bragagnolo, o oxímoro é “uma figura de linguagem em que se combinam palavras (muitas vezes adotando a morfologia de um substantivo seguido de um adjetivo) de sentido oposto que parecem inicialmente se excluir mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão e criam um terceiro significado, para além daqueles das duas palavras envolvidas inicialmente” (2021, p. 83). Um exemplo disto seria a “luta pacífica” de Gandhin, na qual “a dicotomia entre luta e paz também se esvai, dando espaço para um significado outro” (idem).

319 Para Bragagnolo (2021, p. 84), a polissemia refere-se aos múltiplos sentidos de uma mesma palavra, ou seja, aquela que tem mais de um único significado. No contexto desclassificatório, a polissemia se deriva dos usos

diálogo), mas também permite posicionar-se dentro e fora do sistema. No contexto musical, o oxímoro *performer-criador* enfraquece a divisão de trabalho entre compositor-intérprete e infunde a criação dentro do processo performático. Outro oxímoro seria *composição-improvisada*, que aparece como uma terceira opção ao dualismo obra musical *versus* improvisação. A polissemia de interesse para a autora é a de “*performer musical*”, sendo esta uma possível “porta de entrada para a expansão dessa identidade, criando possíveis rotas de fuga” (BRAGAGNOLO, 2021, p. 84). Tais ferramentas permitem abrir, manipular, interferir e de-construir qualquer obra musical dentro do projeto de pesquisa artística proposto por Bragagnolo (2021). Também a ideia mesma de obra termina sendo diluída na medida em que processos experimentais acontecem nas obras. Nesse contexto, a polissemia permite expandir compreensões e atuações de um performer sobre a obra musical.

Sobre os conceitos de categorizar e classificar, menciono duas questões. A primeira é que a ideia mesma da classificação vem do pensamento moderno (RINCON, MILLÁN e RINCON, 2015, p. 84), e que, ao estruturar esta pesquisa na classificação (de textos acadêmicos, neste caso), estou reproduzindo um aspecto da colonialidade do saber. Porém, como mencionado no início do capítulo 2, o lugar desde o qual se fala nos textos estudados é o dos espaços acadêmicos, que pela sua mesma natureza se encontram classificados por áreas (com profundos traços de colonialidade). Considero que negar esse fato não contribui para o desenvolvimento desta tese, e que para compreender como está se dando a discussão decolonial relacionada com a música é preciso partir dessa realidade.

A segunda questão é que muitos dos textos selecionados nesta pesquisa não se encontram numa única área de conhecimento. Escolhi determinar a área principal da qual cada texto estava falando, baseado no conteúdo de cada um. Quando determinar a área por meio do conteúdo não ofereceu um resultado claro, optei por buscar as biografias e o curriculum lattes dos autores, para entender melhor sua trajetória e seu lugar de enunciação. Nesse sentido, o escopo das revistas e departamentos onde os artigos foram publicados não foi de muita ajuda, pois alguns deles têm uma visão interdisciplinar que não permite determinar a área a partir da qual um autor em particular estava argumentando.

Para determinar influências epistemológicas dentro dos textos selecionados, foi feita uma análise das referências utilizadas em cada trabalho³²⁰. Como um texto pode citar várias

axiológicos de um termo, ou seja, “possibilitar diferentes significados para um termo que diz respeito a um valor” (BRAGAGNOLO, 2021, p. 84).

320 3.182 referências bibliográficas foram utilizadas nos textos selecionados. Estas foram extraídas e editadas para que só o sobrenome dos autores ficasse em maiúsculas. Referências documentais como entrevistas, leis e a

vezes o mesmo autor, realizei dois tipos de análise: a quantidade de vezes absoluta que um mesmo autor foi citado (que pode ser maior que uma, ao incluir diferentes textos de um mesmo autor) e a quantidade de textos nos quais um autor foi citado (que só pode ser uma por cada texto).

Cada um dos textos selecionados para análise trata temas específicos que utilizam autores e referências orientadas a seus objetivos individuais. Era esperado que a maior parte dos autores não fosse citada em muitos trabalhos, e que o número de citações fosse baixo com relação ao total. Foi escolhido um umbral de 10% arredondado para baixo como o ponto onde um autor seria considerado epistemologicamente influente dentro da mostra de textos, e para cumprir essa condição um autor precisava ser citado em pelo menos 12 trabalhos³²¹. Entre o total de 3.182 referências bibliográficas, 31 autores cumpriram tal condição.

Tabela 1. Autores mais citados dentro dos textos analisados

Autores mais citados	Citações totais	Quantidade de Citações
Quijano, Aníbal	104	63
Santos, Boaventura De Sousa	98	56
Mignolo, Walter	117	55
Walsh, Catherine	65	39
Grosfoguel, Ramón	52	38
Hall, Stuart	51	37
Maldonado-Torres, Nelson	39	36
Fanon, Frantz	42	30
Dussel, Enrique	39	25
Meneses, Maria Paula	22	21
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	49	21
Bourdieu, Pierre	37	20
Hooks, Bell	24	18
Candau, Vera Maria	26	17
Penna, Maura	24	16
Green, Lucy	25	16

constituição não foram consideradas. Devido à capacidade de selecionar o tipo de caracteres a serem contados –as palavras em maiúsculas com três ou mais caracteres, no presente caso –, foi utilizado o software *WordCreator* (<https://www.sttmedia.com/wordcreator>) para contar as vezes que um sobrenome se repetia dentro do arquivo. Uma depuração manual da contagem foi feita para revisar os autores que têm sobrenomes repetidos e a quantidade de vezes que foi citado por um mesmo texto. Por exemplo, só tinha um autor com sobrenome Mignolo, porém tinha múltiplos autores com o sobrenome Santos.

321 Esse umbral é suficientemente alto para evitar a possível distorção de que um único autor com múltiplos textos selecionados dentro da revisão bibliográfica citasse outro autor (ou a si mesmo) muitas vezes, de modo que parecesse relevante dentro da discussão sobre música e decolonialidade.

Araújo, Samuel	24	17
Queiroz, Luiz Ricardo Silva	41	16
Nogueira, Isabel Porto	48	15
Freire, Paulo	25	15
Ballestrin, Luciana	15	14
Castro-Gómez, Santiago	19	14
Gilroy, Paul	14	14
Oliveira, Luiz Fernandes De	15	13
Gomes, Nilma Lino	16	13
Said, Edward	17	13
Bernardino-Costa, Joaze	17	13
Mbembe, Achille	15	12
Bhabha, Homi	12	12
Lander, Edgardo	13	12
Spivak, Gayatri Chakravorty	12	12

Fonte: Elaboração do autor.

A tabela 1 oferece algumas informações pertinentes sobre as orientações epistêmicas dentro dos textos analisados. Dos 31 autores mais citados³²², 11 (destacando os cinco mais citados) fizeram parte das publicações do Grupo Modernidade/Colonialidade e três autores (Spivak, Bhabha e Said) fazem parte dos estudos pós-coloniais. Também foram encontrados 10 autores brasileiros, dentre os quais Paulo Freire talvez seja o nome mais reconhecido. Porém, Marcus Vinícius Medeiros Pereira, Luiz Ricardo Silva Queiroz e Isabel Porto Nogueira também têm trabalhos que fazem parte do corpo de textos analisados. Sua presença naquela lista mostra como esses autores não só fazem parte da discussão decolonial como também têm influenciado outros pesquisadores com suas propostas.

Com respeito à distribuição por gênero, constata-se que apenas 10 das autoras mais citadas são mulheres. Essa disparidade faz questionar até que ponto os referenciais epistemológicos utilizados numa discussão sobre decolonialidade – justamente aquela que deveria ser uma práxis da igualdade de gênero – podem terminar reforçando um patriarcado epistêmico de forma não intencional.

Entre os vários autores estrangeiros que não fizeram parte do Grupo Modernidade/Colonialidade, temos Achille Mbembe (o único africano), Bell Hooks (ativista

322 Uma parte considerável dos autores mencionados na tabela 4, assim como suas propostas, foram discutidas ao longo desta tese, porém, alguns autores e autoras não foram estudados. Sua não inclusão não significa que discordo deles, ou que não considero suas obras como válidas.

feminista e antirracista estadunidense), Lucy Green e Pierre Bourdieu, os únicos autores que falam desde o norte global (Inglaterra e França, respectivamente)³²³. Nesse sentido, fica perceptível como as bases epistemológicas do corpo de textos estudados foram construídas sob perspectivas do sul, sejam elas críticas ou abertamente decoloniais. Aqui se vê uma situação em linha com a ideia de Restrepo (2018) de descolonizar a produção de conhecimento acadêmico e a universidade (como modelo institucional). Ao dar preponderância aos autores do sul global, se está valorizando o conhecimento produzido desde o sul e para o sul, o que não significa que não exista um diálogo com as epistemologias do norte – prova disso seria a importância de autores como Lucy Green e Pierre Bourdieu.

A influência dos autores do Grupo Modernidade/Colonialidade na construção do conhecimento acadêmico sobre música e decolonialidade ficou bastante clara neste ponto do texto, porém, os autores não possuem um monopólio epistêmico sobre a decolonialidade e, como mencionei nas considerações intermediárias, acredito em múltiplas descolonialidades. Assim, considero oportuno mencionar a pesquisa de Lima (2020), na qual a decolonialidade é construída epistemologicamente sobre o encontro de saberes (DE CARVALHO, 2010; DE CARVALHO e FLÓREZ, 2014; DE CARVALHO e VIANNA, 2021). Esse é o único trabalho selecionado nesta pesquisa bibliográfica que foi elaborado dentro de um programa profissionalizante, e que como produto final apresentou um livro estendido para educação musical (além do relatório sobre a produção do livro), baseado nas experiências com a comunidade Matamba Tombenci Neto, terreiro de nação Angola em Ilhéus/BA.

O livro pode ser utilizado por qualquer professor que esteja interessado em explorar as epistemologias das comunidades afrodescendentes do Brasil, porém, o objetivo central era criar um material que servisse de base àquela comunidade para realizar seus próprios processos educativos relacionados com sua ancestralidade: “o material produzido deve, sobretudo, servir para a comunidade do Matamba, deve servir à formação das gerações futuras de músicos do terreiro” (LIMA, 2020, p. 109). O trabalho é uma “proposta colaborativa de pesquisa/criação/ensino com xs mestrxs” (LIMA, 2020, p. 15) possuidores dos conhecimentos tradicionais. A autoria do livro expandido é compartilhada com eles, o que ofereceu um

323 Nesse caso, falo de dois autores que estão localizados no norte global, não só geograficamente, mas também epistemologicamente, à diferença de Stuart Hall, que ainda que tenha desenvolvido sua carreira na Inglaterra se posicionou desde o sul global. Essa localização epistemológica dentro do norte global não desvirtua o valor dos aportes de Green e Bourdieu. A primeira foi fundamental no desenvolvimento do feminismo dentro da música, e o segundo ofereceu ferramentas para a análise social que ajudaram a desenvolver conceitos-chave como de *habitus* conservatorial.

verdadeiro reconhecimento para eles, e é deste reconhecimento que vem a associação epistemológica com o encontro de saberes. Também foi considerado que a construção coletiva não fosse essencialista, não se abstrai a corporalidade, e que permitisse a continuidade na produção de conhecimento, tanto do tradicional como do novo (idem, p. 47). É justamente esse tipo de atitude que faço referência quando falo de um embasamento ético, para além do que é pedido pela legislação ética sobre pesquisa. As ações relativamente simples que acontecem naquela pesquisa são um exemplo de como pôr em prática o que foi discutido nos primeiros três capítulos desta tese.

As análises de Silva (2020; 2021) tiveram um universo de pesquisa fora do Brasil, mais especificamente em Angola. Isso não foi um caso isolado dentro dos textos analisados, de fato, foi uma característica encontrada em 29 trabalhos. Relacionado com o continente africano, também foi encontrado o trabalho de Silambo (2020), que discute as nomenclaturas dos instrumentos tradicionais africanos, especialmente a *Mbira*, com a ideia de fazer “um ajuste dos produtos ideológicos do pensamento mundial sobre o ‘outro’” (SILAMBO, 2020, p. 3). Dentre esses textos, há um que dialoga com o Peru, outro com o México e outro com a Bolívia, dois com a Colômbia, dois com a Angola, dois com a Jamaica, três com o Chile, cinco com os Estados Unidos, três com a África e seis com o subcontinente latino-americano. Também me deparei com dois trabalhos que dialogam com o norte global e suas epistemologias, a exemplo de Vargas e Carvalho (2022), que discutem o termo *world music* na classificação de produções musicais não aderentes ao núcleo formado pelos Estados Unidos e a Europa, identificando desigualdades narrativas históricas e analisando obras de três artistas para repensar o termo.

Essa abrangência internacional mostra que a produção acadêmica sobre música com uma perspectiva decolonial – relacionada com o Brasil – não está fechada em si mesma, pois os pesquisadores nacionais têm interagido com outras regiões e países, os pesquisadores de outras nacionalidades têm desenvolvido trabalhos no Brasil e – talvez o mais importante – têm dialogado com formas de pensar e fazer música totalmente diferentes, mostrando as múltiplas possibilidades epistemológicas da música. Como exemplo disso podemos citar:

- Monteiro (2019), que dialoga com a epistemologia musical andina, mais especificamente na Bolívia, com as ideias do compositor Cergio Prudencio;
- Dorigatti (2020), que discute o potencial contra-hegemônico da música popular da atualidade na América Latina;
- Hinkel e Maheirie (2022), assim como Costa (2022), dialogam com as epistemologias afrodiaspóricas, mais especificamente com o reggae jamaicano,

olhando para o gênero como uma forma de saber cotidiano das comunidades de ancestralidade africana que se afasta da estética ocidental. Isso permite que o reggae se torne uma resposta à colonialidade que vai além da expressão artística e se potencialize na ação política, no pertencimento étnico e na (re)existência daqueles que foram subalternizados pelo projeto colonial.

Para analisar tendências dentro dos textos selecionados, optei por buscar categorias comuns dentro desses trabalhos. Tal categorização parte dos conteúdos específicos de cada texto – de forma independente –, e só foram procuradas as tendências em comum depois de identificar todas as categorizações individuais. Seguindo a proposta de Bragagnolo (2021), organizei por categorias que não excluíssem as outras, tentando dar espaço à maior diversidade de pontos de vista possível.

No total, elenquei 101 categorias (Anexo II). Algumas delas foram agrupadas em metacategorias como, por exemplo, as categorias *Banda de Pifanos*, *Arandu Arakuaa*, *Legião Urbana*, *Orquestra/Banda*, que foram agrupadas na metacategoria *Agrupações musicais*. Depois, agrupei as metacategorias em nove grandes grupos: *Tipos de música*, *Gêneros musicais*, *Instrumentos musicais*, *Termos musicais*, *Ciências Humanas*, *Educação*, *Decolonialidade*, *Relacionado com pesquisa* e *Termos livres*.

Nessa categorização, a primeira tendência a ser observada foi a preponderância (com valores acima de 29) das categorias *Música popular* (que fazia parte da temática de 39 dos textos selecionados), a metacategoria *Análise*³²⁴ (58) e as categorias *Epistemologia* (32), *Músicas afrodiaspóricas* (30)³²⁵ e *Racismo* (36). Num segundo nível (valores entre 16 e 29), estão as categorias *Universidade* (27), *Interculturalidade* (23), *Curriculum* (24), *Habitus Conservatorial* (17), *Feminismo* (19), *Etnografia* (16), *Músicas Eruditas* (18)³²⁶ e *Instrumentos musicais* (20)³²⁷. Num terceiro nível (valores entre 10 e 15), estão as categorias *Indígena* (14), *Gênero* (11), *Criação Sonora* (10), *Performance* (11), *Epistemicídio* (12), *Legislação* (15), *Negritude* (13), *ativismo* (13) e *Religião* (9). As categorias que apareceram em menos de nove

324 Agrupando os diferentes tipos de análise propostos nos textos selecionados: análise da letra de uma música, formal, performático, áudio/visual e feminista. Cada tipo de análise foi contabilizado, dessa forma, um texto podia realizar várias análises, o que explica o alto valor desta categoria.

325 Agrupando os diferentes tipos de músicas afrodiaspóricas mencionadas nos textos selecionados: samba, rap, reggae e funk.

326 Agrupando os diferentes tipos de músicas eruditas mencionadas nos textos selecionados: clássica, antiga, contemporânea e experimental.

327 Agrupando os diferentes tipos de instrumentos musicais estudados nas pesquisas selecionadas: voz, violão, piano, tambores e violino.

textos foram consideradas como não significativas, conforme as tendências dentro dos textos selecionados.

Existem diferentes formas de analisar os resultados dessas categorizações, dentre as quais optei por fazer uma análise por grafos similar à feita por Quesada Tavares, Goulart Massuchin e Lima De Sousa (2021), me distinguindo deles por usar uma categorização próprio ao invés de palavras-chave. Concordo com os autores quando afirmam que “este tipo de análise permite inferir ‘a estrutura de construção do texto e os temas de relativa importância, a partir da coocorrência entre as palavras’ (SALVIATI, 2017, p. 69)” (idem. p. 40-41).

No quadro 2 é possível observar as relações entre as metacategorias. Os números representam a quantidade de vezes nas quais uma categoria foi encontrada junto com outra. Por exemplo, sete dos textos estudados realizaram algum tipo de análise e, ao mesmo tempo, discutiam questões epistemológicas. Para obter um gráfico que mostrasse as tendências relacionais dentro das metacategorias, decidi não mostrar aquelas limitadas a quatro ou menos relações, como seria o caso da categoria *Morfologia instrumental*. Esta apareceu em três textos, mas não apresentou relações significativas com as demais metacategorias. Para maior clareza, o quadro 2 apresenta as metacategorias preponderantes³²⁸, que apareceram no centro na cor azul, as metacategorias do segundo nível, em verde e as do terceiro, em amarelo. As relações são representadas por linhas que unem as metacategorias seguindo o seguinte esquema de cores: negro para as categorias mais preponderantes; vermelho entre o primeiro e segundo nível e entre o primeiro e o terceiro nível; verde entre as metacategorias do segundo nível e do terceiro nível. Para oferecer uma melhor visualização das relações mais preponderantes, aumentei a espessura da linha entre as categorias do primeiro nível e diminui para as categorias do segundo e terceiro níveis.

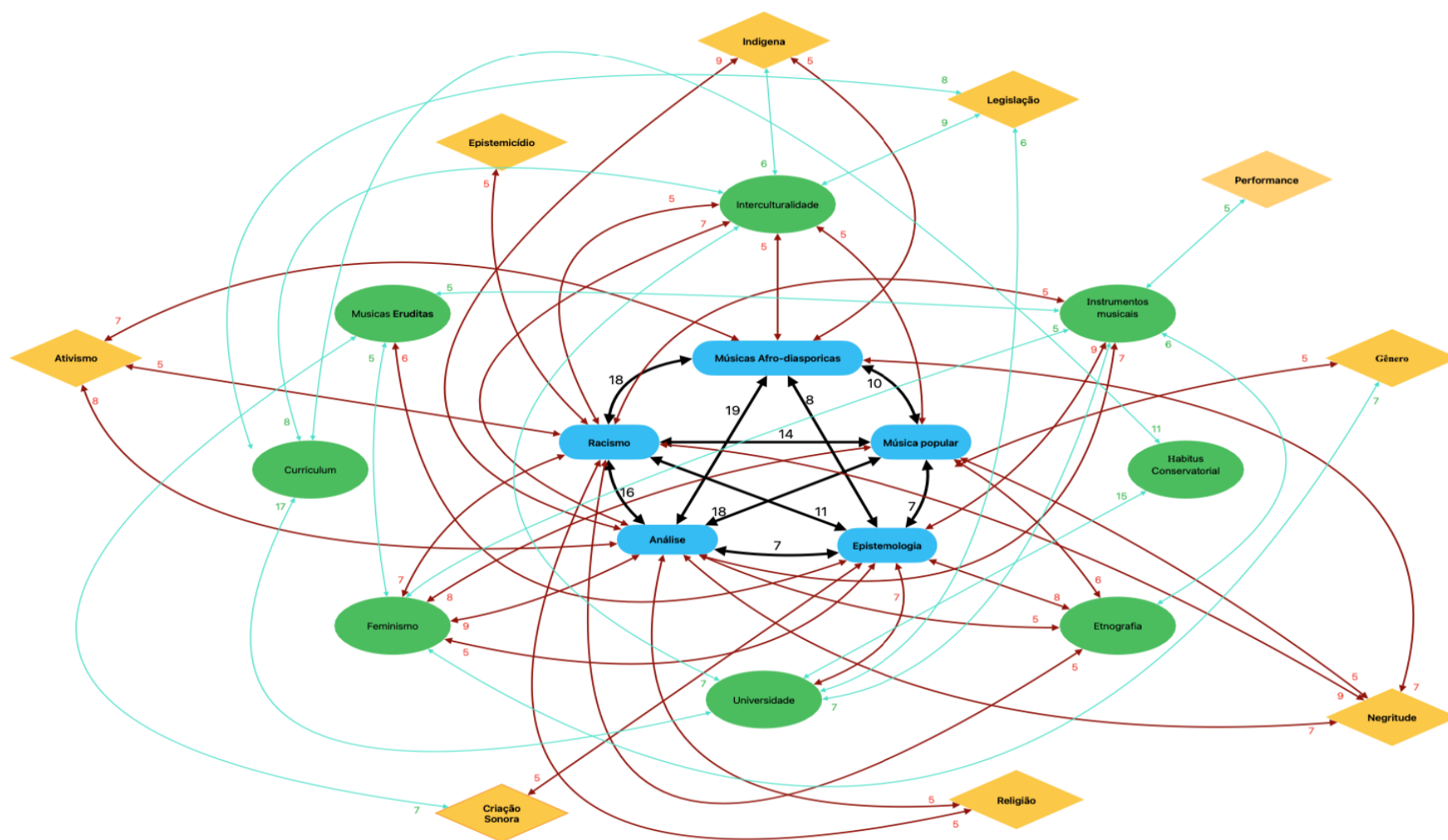
Adiante, apresento alguns exemplos das relações entre as categorias. Ao traçar esse panorama, não pretendo fazer uma exploração de todas as possíveis permutações, algo que não ajudaria a desenvolver o objetivo desta pesquisa. Pretendo mostrar, de outro modo, como a análise das correlações pode exemplificar tendências epistemológicas dentro de um campo.

Nessa perspectiva, encontrei uma correlação de altos valores entre as categorias *Curriculum*, *Universidade* e *Habitus Conservatorial*, que faz sentido com a temática desenvolvida por múltiplos textos da subárea de educação musical, por autores como Pereira (2014; 2015; 2018; 2020), Pereira et al (2021), Queiroz (2017; 2017b e 2020), De Souza (2018)

328 Por preponderante quero dizer que apareceram uma maior quantidade de vezes nos textos estudados. Não estou afirmando algum tipo de superioridade qualitativa.

e Anastácio (2020). Considerando que dentro da análise bibliográfica 27 dos textos eram da educação musical (21,9% do total), podemos ver uma subárea consolidada tanto quantitativamente como na orientação epistemológica. Esta última se deve a conceitos de referência (como o *habitus* conservatorial e o epistemicídio musical), desenvolvidos dentro da subárea de educação musical.

Quadro 2. Relações entre as (meta)categorias.



Fonte: Autor

Destaco, ainda, alguns elementos interessantes presentes nesta pesquisa. (1) Aqui está sendo trabalhada uma produção bibliográfica na qual todos os textos selecionados falam desde o mundo acadêmico. (2) Que isso gera uma exclusão de outras formas de conhecimento sobre a música³²⁹. (3) Que a colonialidade do saber está diretamente ligada com a produção de conhecimento dentro das universidades. (4) Que, dentro da área da música (no Brasil), a produção de conhecimento está diretamente ligada às universidades – sendo que estas funcionam dentro do *habitus* conservatorial. Aqui, verifica-se a categoria *epistemologia* como fundamental para continuar com as duas tendências descritas por Cohon, Sanchez e Pino (2020): descrever e explicar as lógicas coloniais com sua imposição de repertórios, pedagogias e epistemicídios ou, por outro lado, gerar formas de resistência, desobediência epistêmica e produção de conhecimento contra-hegemônico.

A categoria *Epistemologia* apareceu em 32 ocasiões. Ao olhar para as relações com outras categorias observa-se valores significativos com *Racismo*, *Música Popular* e *Etnografia*. Aqui cito o exemplo da pesquisa de Souza (2019), que envolve essa categoria. O autor parte da construção de conhecimento localizado, parcial, crítico e político para discutir uma educação musical afrodiaspórica decolonial inspirada nos saberes e fazeres dos sambas do Recôncavo Baiano. Ele realizou um trabalho etnográfico com mestres dos sambas do Recôncavo, e buscou espaços para gerar um diálogo entre os saberes dos sambas e espaços acadêmicos, “numa perspectiva de conciliação intercultural por meio da construção de um conhecimento de fronteira, utilizando o ensino do violão suplementar como um recorte do universo do ensino acadêmico de música” (SOUZA, 2019, p. 10). Entre os elementos coloniais presentes na educação musical conservatorial o autor cita o paradigma da escrita musical, o da fragmentação³³⁰, a ideia de uma música pura, o paradigma da linearidade³³¹ e o paradigma da carga horária.

No texto, propõe uma metodologia para o ensino do violão dentro do mundo acadêmico que não esteja determinada pela defesa fundamentalista de uma tradição (a dos sambas do Recôncavo), e sim para uma abertura a diferentes referências como a música afrodiaspórica. A metodologia proposta pelo autor funcionaria como uma ponte epistemológica entre o ensino

329 Reconheço a diversidade cultural num país de tamanho continental, com profundas desigualdades sociais como o Brasil. Meu intuito, ao focar na produção acadêmica, não é o de perpetuar o apagamento de outras formas de pensar e experimentar a música, pelo contrário, é mostrar como desde os espaços acadêmicos é possível contribuir para evitar esses apagamentos.

330 Por paradigma da fragmentação Souza (2019, p. 163) entende a divisão do processo de ensino-aprendizagem em atividades independentes uma da outra.

331 Por paradigma da linearidade Souza (2019, p. 170) entende que o objetivo da prática musical é a performance num palco, ao invés de um processo ou vivência.

acadêmico do violão e os sambas do Recôncavo – considerados como outro universo musical, com seus próprios valores e concepções de ensino musical. Um dos elementos da proposta é a etnografia como fundamento músico-pedagógico. A prática musical é localizada nos sambas do Recôncavo – neste caso específico –, incluindo elementos como dança, vivência e indumentária. Isso extrapola a ideia de música pura ao incluir a corporalidade, e “faz com que a racionalidade do fazer musical se coloque em um outro lugar” (SOUZA, 2019, p. 192).

Também constatei a relação entre *Epistemologia* e as categorias *Músicas Eruditas* e *Criação Sonora*, ainda que com valores menores. Um exemplo de pesquisa envolvendo tais categorias seria a de Monteiro (2019). O autor realizou uma etnografia na Bolívia, dentro do contexto das residências de composição, para criar a obra *Pontes de Bambú*, pensada especificamente para a *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN). Essa etnografia permitiu ao compositor dialogar com as cosmovisões andinas (representadas em termos como *arca/ira* e *Pachamama*) e com o pensamento decolonial presente na obra de Cergio Prudencio.

O alto valor da correlação entre as categorias *Música Popular*, *Músicas afrodiaspóricas* e *Análise* pode ser explicado pela abundância de análises de letras de músicas. A predileção por esse tipo de análise pode ser explicada, parcialmente, pelos trabalhos de áreas diferentes da música, nos quais os autores não levam em consideração aspectos sonoros. 37 dos 58 trabalhos que fizeram algum tipo de análise optaram por essa modalidade, dentre os quais 26 só realizaram análises das letras.

Surge aqui a pergunta: por que a falta de uma análise mais completa, uma análise que fosse além do texto e contemplasse aspectos sonoros como a forma, as harmonias, o desenvolvimento das texturas e a performance musical? Attas (2022) realizou todos estes procedimentos tomando como base a música “*How I Feel*”, questionando a epistemologia da análise musical eurocêntrica dos binários opostos para se localizar numa concepção decolonial. Essa concepção passa por se aproximar do fenômeno musical como um processo (ao invés de um produto), usando a etnografia como metodologia para entender o sentido dado pelas comunidades específicas.

Outra aproximação à análise musical foi feita por Matos (2022)³³², onde a análise da partitura da obra *la ciudad* está orientada a mostrar como se manifesta a cosmovisão aymara. Matos (2022), consegue utilizar uma aproximação bastante tradicional da análise musical (o estudo da partitura) para realizar uma crítica aos elementos estéticos ocidentais presentes em

332 Cito esse texto como um exemplo da análise, ele não faz parte da pesquisa bibliográfica.

la ciudad, ao mesmo tempo que reconhece a centralidade das sonoridades aymara, o que evita a apropriação cultural por parte do compositor. Se olharmos para *la ciudad* isoladamente, não seria possível categorizar a obra como decolonial. Porém, se a colocarmos no contexto da OEIN e tudo o que o projeto tem feito durante 40 anos de existência, a situação é diferente. A análise feita por Matos (2022) ajuda a ver a OEIN como uma prática musical decolonial, ao dialogar com epistemologias diferentes da hegemônica e ao considerar essas formas de saber/ser/estar no mundo como válidas.

Considero que a falta de um enfoque transdisciplinar³³³ ou pelo menos interdisciplinar sobre a análise musical termina sendo uma manifestação da colonialidade do saber. Limitar o estudo de uma música a um texto com as palavras pronunciadas por um performer é se aproximar dela como algo fixo e imutável, como um produto acabado sobre o qual realizar uma análise definitiva. Também se está reproduzindo uma epistemologia positivista que dissectiona os objetos de estudo, considerando só uma parte e ignorando as interrelações do todo. Quantas intenções estéticas – imbuídas no som ou no ato performático – passam inadvertidas quando apenas se olha para a letra? As análises das músicas seriam as mesmas se se considerassem aspectos sonoros e performáticos?

Sobre isso, é válido mencionar a pesquisa de Pingo (2018), que fala da área de concentração da Psicologia e Educação, e mostra como é possível incorporar análises que vão além do texto escrito. No trabalho foram realizadas múltiplas análises de letras de canções brasileiras relacionadas com *Exu*, porém foram levados em consideração elementos sonoros das canções. Segundo a autora, “o texto ganha outro significado quando incorpora os elementos musicais, bem como que a experiência para o ouvinte da música é diversa daquela que teria o ouvinte ou leitor do texto puro” (idem, p. 81).

Continuando com a discussão sobre as metacategorias, construí a metacategoria *Músicas afrodiaspóricas* através das categorias *Samba*, *Rap*, *Funk* e *Reggae*. Para uma melhor compreensão do que esse termo quer dizer, remeto a Souza (2019), para quem as músicas afrodiaspóricas são entendidas como:

333 Enquanto a interdisciplinaridade se limita a intercambiar dados entre várias disciplinas sem afetar as bases epistêmicas, na transdisciplinaridade é afetada a essência das disciplinas ao incorporar o princípio do *tercio incluído* e ao considerar a possibilidade de que uma coisa pode ser igual ao seu contrário, dependendo do nível de complexidade a ser considerado. Enquanto na *hybris* do ponto zero o terceiro fica excluído (ou seja, só temos duas opções separadas e contrárias), no pensamento complexo e em algumas epistemologias ancestrais existe a possibilidade de um terceiro, onde os contrários se complementam, não podem ser separados e não podem existir sem o outro. Na transdisciplinaridade não se busca separar, e sim gerar conexões entre diferentes elementos e formas de conhecimento (CASTRO-GÓMEZ 2007a, p. 86-87).

(...) um contínuo ou uma construção que não é fixa, estabelecida a partir da relação análoga com as existências, resistências e experiência das populações que constituem a afrodíaspóra no Atlântico Negro, materializadas no fenômeno acústico. A materialização performativa de suas trajetórias a partir da articulação de elementos corporais, sonoros e visuais dão origem a uma série de tradições de matriz africana articuladas com outras influências. Por isso, ressignificadas, recriadas, vivas e dinâmicas e são vivenciadas em territórios diaspóricos e concebidas a partir das existências dos corpos negros nos seus diferentes territórios. (SOUZA, 2019, p. 208-209)

A correlação entre as categorias *Racismo* e *Músicas afrodiaspóricas* é esperada, já que esses tipos de músicas representam aqueles que mais têm sofrido com os fenômenos do racismo e da escravidão, como mostrado nos trabalhos sobre epistemologias do reggae (COSTA, 2022; HINKEL e MAHEIRIE, 2022). Todavia, o quadro 2 também mostra uma correlação entre tais categorias e as metacategorias *Análise* e *Música popular*. Um exemplo para tais correlações seria o artigo *É possível o colonizador se auto-descolonizar?* (MIRANDA, 2019). O autor analisa letras de músicas do rap olhando para as relações raciais e o fenômeno dos rappers brancos, numa postura decolonial. Miranda parte da ideia de que “nem todo branco é inimigo, nem todo preto é aliado” (MIRANDA, 2019, p. 207) na luta contra o racismo, para enunciar dois conceitos: branco denegrado e branco africanizado. O primeiro conceito é entendido como uma postura política onde o branco admite que faz parte de uma estrutura racializada. Já o segundo consiste numa construção de identidade na qual um branco reivindica a ancestralidade africana e nega os traços europeus por causa da história da colonização. Similar ao branco denegrado, o branco africanizado reconhece os privilégios raciais, mas, neste caso, não os questiona.

Miranda (2019) propõe uma discussão na qual a descolonização vai além dos subalternos, buscando formas pelas quais o colonizador mude valores, enxergue a humanidade do outro e seja parte de ações pela justiça racial. Essa auto-descolonização seria “um exercício de desprendimento que só terá eficácia enquanto radical e inegociável, com os próprios privilégios e do grupo racial branco” (MIRANDA, 2019, p. 216), e faria aos brancos não buscar o protagonismo que pertence aos grupos subalternos, mas serem corresponsáveis com a construção de sociedades mais justas.

Um tema comum dentro do corpo de textos estudado foi a cultura hip-hop: 20 textos tratavam sobre o rap. Para Santos (2019a, p. 13), essa manifestação artística nasce na zona colonial, onde as criações e inovações são tratadas em meio às ausências e invisibilidades. O rap e a cultura do hip-hop seriam uma demonstração de que ausências e invisibilidades são campos férteis de criatividade e de resistência por parte de aqueles que foram historicamente excluídos, marginalizados e discriminados. Ao usar a arte, eles *okupam* um conceito elitista e

desafiam o cânone para mostrar preconceitos raciais, sexuais e religiosos. Essa *okupação* tem o potencial de “transforma-se num poderoso instrumento de resistência quando habitado por uma aspiração de verdade, de liberdade e de felicidade” (SANTOS, 2019a, p. 13).

A última correlação que pontuarei será a das metacategorias *Feminismo*, *Análise*, *Racismo* e *Música Popular*. Velon (2022) se fundamenta na colonialidade do gênero para observar a ação e a obra de mulheres músicas na cidade de Rio de Janeiro, buscando sentidos que contestem a colonialidade presentes no seu campo e na historiografia musical brasileira. Metodologicamente, a pesquisa se fundamenta na pesquisa-ação participativa e na realização de entrevistas com três coletivos: Primavera das Mulheres, Coletivo Essa mulher e Sonora Festival internacional de Compositoras (núcleo RJ). A autora procura viabilizar propostas (elaboradas por mulheres), dentro do contexto da canção popular, que pretendam se afastar de um modelo político e social ocidentalizado, dominado por homens brancos heteronormatizados.

Uma questão a destacar com essa pesquisa é o comprometimento ético com o campo estudado. Seguindo a atitudes recomendadas por Attas (2022) de trabalhar *com* e não *sobre* os sujeitos, e de oferecer um retorno às comunidades estudadas, Velon (2022) se preocupou por oferecer um retorno para os coletivos estudados que consistiu na elaboração de textos para editais e comunicação nas redes sociais.

Velon (2022, p. 227) identifica a colonialidade do gênero dentro do canto na música popular em aspectos como o entendimento de que uma voz viril, forte, sonora e firme costuma ser considerada masculina, enquanto as vozes suaves e delicadas costumam ser consideradas femininas. Mas, a autora vê uma potencialidade na voz para romper as regras da colonialidade do gênero, considerando todas as qualidades do som que possam ser realizadas num contexto musical e as imagens que podem ser construídas a partir delas. Por meio da análise de duas músicas, a autora estabelece diálogos com o feminismo negro, no caso da música “Dama de Espadas”, e com o ecofeminismo, no caso de “Parto”, para – a partir dos diálogos que aconteceram no campo – abarcar as lutas feministas nas quais as compositoras e performers estão inseridas. Uma característica comum das duas músicas é que elas destoam dos gêneros musicais nos quais estão inseridas (blues e samba, respectivamente). Assim, para conseguir uma compreensão aprofundada foi preciso estudar aspectos como o contexto social e cultural, além das vocalidades das intérpretes, elementos harmônicos e formais. Isso reforça o argumento de Silva (2021) sobre a descategorização dos gêneros musicais para poder dar significado à música e às dinâmicas de uma rede musical. Com respeito às vocalidades, a análise foi orientada à forma como estas interagem com a história de vida de cada intérprete e

a forma como se inserem nos gêneros musicais, ressaltando que estes (o blues e o samba) são construtores de “estéticas de resistência da diáspora africana, as quais transportam importantes marcas identitárias nos gestos vocais” (VELON, 2022, p. 337).

Para além do exercício de categorizar e analisar as relações entre metacategorias, é importante mencionar algumas reflexões a respeito desta pesquisa bibliográfica. O primeiro seria que ao medir relações entre (meta)categorias estou avaliando a “popularidade” de alguns conceitos dentro do mundo acadêmico, no que se refere à discussão decolonial sobre música. Mas, uma maior popularidade não é sinônimo de qualidade ou relevância; ela serve para mostrar tendências entre os trabalhos selecionados.

Um segundo ponto estaria relacionado com as críticas que Restrepo e Rojas (2010) enunciaram em relação ao grupo Modernidade/Colonialidade. Para Cusicanqui (apud RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 200-201) o projeto decolonial não pode estar limitado ao mundo acadêmico, e deveria dar preponderância a uma práxis social, mas, pela natureza mesma de uma pesquisa bibliográfica, isso não seria possível. Nos dados aqui apresentados observa-se a presença de trabalhos profundamente comprometidos com a práxis social. Vários dos exemplos citados neste capítulo são de pesquisas comprometidas com mudanças na sociedade, das quais posso mencionar a de Leite Fernandes et al (2021) e a de Faria (2022). No primeiro texto, são usadas músicas afrodiaspóricas (particularmente o funk) para valorizar as identidades negras num serviço de acolhimento juvenil, permitindo uma maior eficácia das terapias oferecidas na instituição. Já no segundo, são oferecidos materiais para uma atividade pedagógica, em sala de aula, voltada ao ensino da história relativa à temática indígena, utilizando a música (rap indígena).

Com respeito às metodologias de pesquisa, Restrepo e Rojas (2010) afirmam que existe uma falta de análises etnográficas com uma orientação mais específica dentro das pesquisas decoloniais, já que grande parte dos trabalhos operam num plano bastante geral. No que se refere aos trabalhos a que tive acesso, encontrei 16 deles nos quais a etnografia teve um papel central. Esse número pode não ser tão alto em relação ao total (123 textos), contudo, é importante considerar que: (1) Na concepção epistêmica mais tradicional, a etnografia é uma ferramenta de estudo das sociedades não europeias (QUIJANO, 2014), o que a torna uma expressão da colonialidade. (2) A etnografia é uma metodologia de pesquisa que vem das ciências sociais e é tradicionalmente aplicada dentro da etnomusicologia, mas só com a nova musicologia que outras subáreas da música fizeram uso dessa metodologia. (3) A decolonialidade dentro da pesquisa em música no Brasil é um tema relativamente novo – como já exposto, o primeiro texto encontrado foi publicado no ano 2013 –, o que não deixa um

intervalo de tempo significativo para o desenvolvimento e teste de novas ferramentas de pesquisa. (4) Existem propostas para repensar o método etnográfico num contexto decolonial (CHÁVEZ e SKELCHY, 2019; ATTAS, 2022) e das práticas canônicas dentro da etnomusicologia (SARDO, 2017). Então, é possível ver o uso que alguns autores fazem da etnografia – como exemplificada por Souza (2019), Velon (2022) e Silva (2020) – como uma forma de desobediência epistêmica.

Como já foi mencionado anteriormente, a categoria *Música Popular* foi um assunto central em 39 dos textos estudados. Esse alto valor permite afirmar que uma das principais aproximações de uma prática musical decolonial no Brasil (dentro do mundo acadêmico) passa por múltiplas e diversas aproximações com a música popular. Se pensamos nas músicas populares como as músicas outras que não são ensinadas nos conservatórios e como os conhecimentos e epistemologias sonoras discriminadas pela tradição musical erudita, se pensarmos na tradição da música de concerto eurocêntrica como o símbolo da colonialidade em música, então, seu oposto seriam as músicas populares?

Aqui é pertinente fazer uma diferenciação entre aquelas músicas regidas pela lógica do mercado e das indústrias culturais, daquelas expressões musicais que não dependem da leitura de uma partitura e desenvolvem processos de ensino aprendizado com a oralidade, aquelas que são consumidas pelo “povo” sem a rigidez do rito da sala de concertos, nem a procura estética do sublime, aquelas que, de fato, representam as tradições culturais, aquelas que são diversas etnicamente e incorporam elementos extra sonoros como a dança, a comida ou a religião. Uma vez que é clara a relação entre as músicas populares agenciadas pelas companhias discográficas multinacionais e a colonialidade, a mesma situação não se aplica às músicas populares outras que mencionei.

Talvez o problema aqui não esteja num fenômeno musical específico, pois nesta pesquisa encontrei textos que se aproximam de figuras reconhecidas do pop a nível mundial, como a cantora Beyoncé (ABREU, 2022) e o grupo de K-pop BTS (URBANO, MAZUR, ARAUJO e ALBUQUERQUE, 2021), assim como de expressões tradicionais como o festejo e culto a São Suruê, no Lago Uruapiara, município de Humaitá, estado de Amazonas (DIAS FILHO, 2022) e as músicas afrodiaspóricas da comunidade Matamba Tombenci Neto, terreiro de nação Angola (LIMA, 2020). O problema pode se localizar numa posição epistêmica dentro do campo acadêmico, na qual é assumida uma dualidade entre opostos característica do pensamento eurocêntrico. Esta coloca a música erudita de um lado e a popular do lado oposto, e a herança cultural (sem importar o tipo de música) se torna algo fixo e imutável a ser reificado.

Talvez uma forma de não assumir essa dualidade esteja presente no trabalho de Estivil (2018), onde a vida e obra da artista Violeta Parra (1917-1967) é discutida sob o ponto de vista da decolonialidade. O que chama a atenção é a desconstrução dos cânones artísticos presentes no balé *El Gavilán*, com suas estéticas híbridas e fronteiriças “que nega o essencial dos conceitos e das normas estabelecidas pelo colonialismo, o capitalismo e o patriarcalismo” (idem, p. 226), assim como a valorização das tradições indígenas mapuches. Na obra *El Gavilán* se dá um “apagamento dos limites entre o clássico e o popular, constituindo um gesto decolonizador de desconstrução, característico” (idem, p. 248). É perceptível nos argumentos de Estivil (2018) uma postura que evita a dicotomia clássico-popular, para se posicionar numa zona de fronteira onde o importante é se aproximar da obra de Violeta Parra com uma epistemologia outra.

No capítulo 2 discuti a relação entre as músicas populares e a colonialidade. Tendo a obra de Holguin (2017, p. 152) como fundamento, argumentei que a colonialidade foi mantida pelo nacionalismo presente nas músicas populares. Shifres e Rosabal-Coto (2017) advertem sobre o perigo das músicas subalternas se auto colonizarem para superar as hierarquias impostas pela modernidade, e das limitações de projetos culturais (estruturados como decoloniais) que terminam reproduzindo as desigualdades dos processos coloniais e gerando a museificação das práticas musicais que se encontram fora da epistemologia ocidental. Souza et al (2020) falam dos perigos do branqueamento e da apropriação nas expressões musicais marginalizadas para se aproximar dos padrões eurocêntricos. Salgar (2007) mostra um caso específico no qual um grupo de música popular muda sua produção para se adaptar ao mercado (representado pela *world music*), tentando manter sua “pureza exótica” ao mesmo tempo que se aproxima o suficiente das linguagens musicais ocidentais para gerar resultados comerciais. O autor também alerta para o lugar de um novo agente colonizador que mantém o caráter racial e epistêmico da colonialidade musical: as indústrias musicais transnacionais.

Taylor (2007) olha para a globalização e o multiculturalismo como novas versões da ideia de alteridade, mas com um maior nível de comodificação e consumismo do que no século passado. Levando isso para as indústrias musicais no século XXI, o autor considera que a categoria *world music* contribui para a manutenção da ideia de alteridade e a comodificação da música. A função dessas indústrias é a de colocar as músicas e seus públicos em caixas gerenciáveis (por estilos, gêneros e grupos demográficos) que transformem “cultura” em “mercado”.

Bastos (2014) considera que a categoria *Música Popular* (quando conectada com a indústria cultural) também pode ser uma categoria hegemônica. Esta invadiu o planeta por meio

da massificação das gravações para se tornar um novo referente universal. Usa elementos das músicas exóticas, mas, simultaneamente, consegue manter valores (epistemologias) da música erudita, levando-nos para uma ocidentalidade planetária que se fundamenta na **mercabilidade**. Além disso, as músicas populares são “empregada[s] como um dos idiomas mais cruciais do ‘compromisso político’, especificamente das **lutas étnicas**” (BASTOS, 2014, p. 90, grifo meu).

O que foi exposto anteriormente nos leva a considerar as limitações das músicas populares com respeito à decolonialidade. Ewell (2020), assim como Shifres e Gonnet (2016) nos convidam a discutir questões relacionadas com o saber (epistemologia) e o ser (ontologia) para ir além do assunto superficial do repertório. Ilustro isso com a ideia de Mignolo (2010a) de que a decolonialidade não pretende mudar o conteúdo da conversa (o tipo de música) e sim mudar os termos da conversa: O que é música? Quem se beneficia com ela? Quem controla seu fluxo?

Muitas coisas podem ser entendidas por músicas populares e não é meu objetivo entrar nessa discussão. Considero que a proposta de descategorizar a música (SILVA, 2021) oferece uma saída válida ao labirinto dos gêneros musicais produzido pela indústria musical. As limitações que estou considerando aqui estão alinhadas com Bastos (2014) e orientadas àquelas práticas que (1) olham para a música não como um processo e sim como um produto a ser comercializado. Enquanto a música continue sendo uma mercadoria, estaremos replicando epistemologias colonialistas. E que (2) equiparam compromisso político – seja com o feminismo, o racismo, a homofobia etc. – com a decolonialidade. Por mais justas que sejam essas lutas e por mais compatíveis que sejam com algumas das práxis decoloniais, se não estão envolvidas mudanças ontológicas e epistêmicas que alterem a constituição sistêmica das sociedades, estaremos discutindo assuntos diferentes.

Parafraseando Paulo Freire, trocar a música erudita por músicas populares só conseguiria que a música do oprimido tomasse o lugar da música do opressor, porém, o sistema continuaria funcionando na base da exclusão. É a concepção mesma desse sistema o que deve mudar.

Retornando ao objetivo deste capítulo, que é estabelecer como a produção de conhecimento acadêmico sobre música brasileira – desde o ano 2010 até 2022 – tem interagido com a discussão sobre decolonialidade, acentuo a variedade epistemológica nos textos selecionados. Essa variedade é coerente com a ideia das (de)colonialidades (ênfatisando o plural), e está localizada no mundo acadêmico, justamente o mundo a partir do qual me posiciono ao escrever esta tese. A colonialidade do saber é um aspecto central nesta pesquisa e, como consequência, a descolonização da universidade. Nesse sentido, a discussão sobre as

áreas de conhecimento precisa ser retomada para demarcar uma perspectiva mais clara sobre como foi produzido o conhecimento entre os textos selecionados.

No capítulo 1, afirmei que a ciência “moderna” é criada e sistematizada na base da fragmentação, ao se dividir em disciplinas que ignoram suas conexões com as outras disciplinas, onde o sagrado, o homem e a natureza são considerados ontologicamente diferentes (RINCON, MILLÁN e RINCON, 2015, p. 84); que os conhecimentos não correspondentes às modalidades ocidentais (associadas à ciência convencional) são subalternizados, invisibilizados ou transformados em folclore (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 136), o que termina desembocando no epistemicídio (SANTOS, 1998). Também mencionei as propostas para descolonizar a universidade de Restrepo (2018), com a interrupção genealógica, o giro decolonial, a provincialização da Europa e o Encontro de Saberes (DE CARVALHO, 2010; DE CARVALHO e FLÓREZ, 2014; DE CARVALHO e VIANNA, 2020), sendo esta última uma prática criada no Brasil.

No capítulo 2, fiz uma exposição estruturada em torno de categorias relacionadas com a música (a estética, a escrita musical, o racismo, as músicas populares e a questão do gênero). No capítulo 3, a exposição girou em torno das áreas e subáreas de produção de conhecimento (educação musical, a (etno)musicologia, a composição e a performance musical). Entre as múltiplas propostas relacionadas com a decolonialidade, citei os problemas da classificação (LOPEZ, 2009), a proposta de Silva (2021) para descategorizar e a de Bragagnolo (2021) para desclassificar. Ainda assim, optei por expor meus argumentos com uma estrutura mais “tradicional” para facilitar a compreensão por parte do leitor, acreditando que apresentá-los de uma forma crítica também funciona como um modo outro para advogar pela decolonialidade.

Nas considerações intermediárias, pontuei a falta de uma proposta mais abrangente com respeito à descolonização na música (RUBIO, 2022), e julguei mais pertinente pensar as metodologias de pesquisa decoloniais como aquelas que vão “além das que hierarquizam e objetificam povos e vozes subalternizados e silenciados” (SPYER e ROCHA, 2021, p. 191). Também apontei a importância dos espaços acadêmicos (particularmente das universidades públicas) para o desenvolvimento de uma prática decolonial na música, porque, ainda que a universidade tenha sido um meio de reprodução da colonialidade do saber e do habitus conservatorial, também é um espaço de discussão que permite fazer críticas e propor mudanças.

Baseado no anteriormente exposto, até que ponto nos deparamos com uma ecologia dos saberes (SANTOS, 2010) nos trabalhos estudados?

A diversidade epistêmica apresentada nos trabalhos selecionados vai desde a aproximação com práticas musicais indígenas e afrodiaspóricas, passando pela música popular

comercial (nacional e internacional) e chegando até diferentes práticas da tradição de música de concerto. Desde pequenos municípios na floresta amazônica, passando pelas grandes capitais do Brasil, até trabalhos que abarcam continentes. Desde figuras consolidadas e influentes dentro do cenário acadêmico até profissionais recém-formados que publicaram um artigo baseado no seu trabalho de conclusão de curso. Uma parcela significativa dos autores foram pessoas que inicialmente faziam parte das comunidades e práticas estudadas para posteriormente se tornarem pesquisadores, o que permite uma circulação e interação de diferentes saberes ao invés da imposição de uma única epistemologia vinda das universidades. No caso dos pesquisadores que estudaram uma prática alheia, não encontrei atos de violência epistêmica dentro dos textos, e sim um senso de abertura e diálogo epistêmico para com as práticas musicais.

O ativismo está presente em 13 dos textos. Esse ativismo vai desde o apoio a movimentos feministas no Rio de Janeiro (VELON, 2022), até as práticas de resistência do K-pop nos Estados Unidos (URBANO, MAZUR, ARAUJO e ALBUQUERQUE, 2021); desde a cultura afrodescendente com hip-hop até o heavy metal indígena da banda Arandu Arakuaa (COURO e LIMA, 2022). Isso me permite afirmar que existe um enfoque pragmático na decolonialidade em meio à prática acadêmica no Brasil, e que a decolonialidade não é entendida como uma metáfora vazia. Existem ações tentando mudar aspectos da sociedade.

Com respeito à forma como é entendida a decolonialidade por parte dos autores selecionados, há uma grande variedade de posições epistêmicas. A tabela 4 mostrou a importância do grupo Modernidade/Colonialidade, mas o caso de Lima (2020) não é o único que se fundamenta em outros autores. Ao longo desta tese mostrei alguns desses posicionamentos para que o leitor pudesse se aproximar de formas outras de decolonialidade. Em termos gerais, vejo como positivo que existam tais aproximações, pois elas enriquecem o debate acadêmico e trazem uma pluralidade que é fundamental na discussão decolonial. Porém, é importante que a decolonialidade não seja um significante tão amplo que falar sobre ela ou a partir dela se torne algo carente de significado. Quando Tuck e Yang (2012) nos alertam sobre a metáfora da decolonialidade, não estão pregando unicamente pelo ativismo: estão nos advertindo que a diluição do conceito decolonialidade leva a sua inutilidade. Espero que este trabalho proporcione aos leitores e pesquisadores uma aproximação da decolonialidade num sentido histórico, ou seja, quem escreveu sobre ela e com quais argumentos foi influenciada a discussão. Fica como tarefa para o leitor interessado na temática a busca pela sua própria aproximação para com a decolonialidade.

Com relação às áreas de conhecimento e sua influência na produção do conhecimento, parto da constatação de que elas representam um forte traço da colonialidade, porém também são uma realidade na qual se estrutura o espaço acadêmico. De uma forma ou outra, todos os textos estão influenciados por tal divisão. Ainda assim, não encontrei limitações epistêmicas dentro dos textos estudados (no sentido de só aceitar linhas de pensamento de uma única área), e sim lugares (epistêmicos) de fala nos quais cada autor se posicionou de acordo com o objetivo da pesquisa. A interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e o diálogo com e a partir de epistemologias outras foram aspectos comuns dentro dos trabalhos selecionados.

Com respeito à decolonização da universidade, me deparei com múltiplos textos (especialmente dentro da educação musical) que diagnosticam o problema da colonialidade e que propõem caminhos, mas as tentativas de gerar mudanças específicas ainda estava numa etapa inicial. Com isso, não pretendo fazer julgamentos sobre esse tipo de trabalhos, de fato, um diagnóstico é fundamental para que as mudanças necessárias ao interior das universidades sejam bem sucedidas. Olhando para propostas da educação para comunidades indígenas encontrei práticas consolidadas, porém orientadas aos espaços específicos dessas comunidades. Até que ponto tais práticas conseguem influenciar outros espaços acadêmicos? Não tenho uma resposta a esta inquietação, mas as experiências com o encontro de saberes mostram que pelo menos é possível ter diálogos com saberes outros dentro da instituição que foi a encarregada produzir uma monocultura epistêmica modernista.

Como resposta à pergunta de pesquisa e olhando para o corpo dos dados estudados, de uma forma geral, constato algumas tendências sobre como está sendo construído o conhecimento sobre música e decolonialidade no Brasil. Não é meu objetivo pregar por algum tipo de pureza epistêmica com respeito a decolonialidade, e é importante lembrar da interseccionalidade entre os tópicos; eles acontecem num rizoma onde cada trabalho tem a possibilidade de dialogar com múltiplas categorias. Talvez, para me aproximar dessas tendências, o termo mais apropriado para utilizar neste sentido seja o de transdisciplinaridade. Assim:

- A educação musical apresenta trabalhos relacionados com o *habitus* conservatorial (conceito que oferece uma base epistêmica para que possamos nos posicionarmos a partir da decolonialidade) e análises dos cursos superiores, assim como propostas para a modificação destes.
- Existem múltiplas propostas baseadas no uso da educação intercultural como ferramenta decolonial que advêm, principalmente, da educação (como grande área) e são usadas para o ensino de história, ou para programas orientados à

comunidades específicas, como, por exemplo as comunidades indígenas no estado de Goiás.

- No caso das pesquisas relacionadas com a música popular, existe uma aproximação para com as músicas afrodiaspóricas – com o hip-hop, mais especificamente – como ferramentas decoloniais. 20 trabalhos estavam diretamente relacionados com o hip-hop.
- O feminismo decolonial na música esteve presente em diversos dos textos selecionados. Essa abordagem permite desafiar a colonialidade do gênero presente nos espaços acadêmicos, e aporta posicionamentos epistemológicos que enriquecem a discussão decolonial, ao apresentar experiências que contrastam com a ontologia patriarcal.
- Nas ciências humanas e na etnomusicologia também está sendo produzido conhecimento com viés decolonial sobre música. Esses trabalhos permitem uma abordagem direta e localizada com os fenômenos, e normalmente usam a etnografia como sua principal metodologia de pesquisa.
- Ainda que em menor quantidade, encontrei trabalhos relacionados com a música contemporânea e/ou experimental. Esses trabalhos nos movimentam na direção de ter aproximações outras com respeito à tradição da música de concerto, e a questionar as formas pelas quais se está criando esse tipo de música na atualidade.

Vejo que a discussão sobre música e decolonialidade no Brasil não é algo incipiente, porém não chega a ser um tópico consolidado. A quantidade de material produzido no intervalo estudado mostra que existe um engajamento por parte da comunidade acadêmica, que existem aportes conceituais e estudos de campo com um viés decolonial, mas a inércia do habitus conservatorial ainda define a forma como é ensinada a música institucionalmente. É verdade que algumas mudanças têm acontecido, nos últimos anos, com a reformulação de alguns cursos de graduação e com a inclusão de músicas de origem popular dentro dos espaços universitários. Entretanto, isso não é um sinônimo de decolonialidade. Neste sentido, a decolonialidade ainda é uma trilha a ser percorrida.

Para terminar este capítulo, faço algumas sugestões para pesquisas futuras. Em primeiro lugar, encontrei três trabalhos relacionados com a temática LGBT+, música e decolonialidade. Essa baixa quantidade de trabalhos mostra pouco interesse por parte da comunidade acadêmica sobre esta temática. A (de)colonialidade do gênero não está restrita ao feminismo; considero que esse é um espaço com potencial para desenvolver novas pesquisas

que ajudem na luta contra a homofobia e na mudança do padrão heteronormativo e excludente do pensamento moderno.

Um tópico que apareceu pouco nos textos estudados foi o da musicoterapia. Esta poderia ser uma subárea com muito o que oferecer para a discussão decolonial sobre música. A musicoterapia apresenta uma práxis orientada ao desenvolvimento humano que, olhado desde uma perspectiva outra, tem a capacidade de enriquecer as experiências musicais, tanto epistemológica como ontologicamente.

Outro aspeto que não foi trabalhado com profundidade é a relação com os mercados e indústrias culturais, apesar dos posicionamentos contrários ao modelo capitalista, este modelo econômico no qual vivemos, por parte de muitos dos pesquisadores decoloniais – especialmente os do grupo Modernidade/Colonialidade. Pesquisar sobre essas relações dentro do campo da música – com um viés decolonial – pode oferecer ideias novas sobre como se dão os processos de (de)colonialidade dentro dos espaços musicais. Como exemplo disto temos Barbosa (2022), que nos mostra uma aproximação decolonial com algumas marcas de produtos identitários dentro da cultura do hip-hop, sua relação com o rap, e como estas navegam entre a economia de mercado e a afirmação das identidades potencialmente decoloniais desse meio.

A sociedade está lutando contra múltiplas catástrofes ambientais, e o tema da (de)colonialidade da natureza tornou-se um assunto central para a sociedade. Aqui existe um espaço pouco explorado da perspectiva da música, que pode ir desde a sustentabilidade ambiental de utilizar certas madeiras para a construção de instrumentos até reformular as relações dos seres humanos com a natureza por meio das sonoridades, das auralidades e das práticas musicais.

A relação entre decolonialidade e pesquisa artística ainda é um tema pouco explorado. Aqui, vejo um possível espaço para pesquisar como algumas categorias coloniais da prática musical ainda se mantêm na atualidade, assim como aberturas para processos decoloniais que aproveitem a capacidade da pesquisa artística de gerar conhecimento não científico, mas que dialogue com o mundo acadêmico. Do meu ponto de vista, isso abre possibilidades outras para questionar a colonialidade do saber e para libertar a *aesthesis* da estética moderna.

Também existe um espaço para pesquisas de revisão de literatura nas quais o foco sejam os diferentes tipos de eventos acadêmicos. Neste trabalho optei por não incluir esse tipo de textos, e o único autor que fez algo nessa linha foi Santos (2022).

Para finalizar, menciono que existe um espaço para desenvolver metodologias de pesquisa decoloniais aplicadas na música. Na revisão de literatura e na pesquisa bibliográfica não encontrei textos que oferecessem metodologias “prontas”, só alguns guias gerais sobre o

que deveria ser uma pesquisa decolonial em música e alguns comentários sobre como realizar etnografias com um viés decolonial. Porém, pensar numa chave que permitisse “abrir todas as portas”, seria assumir uma busca por um novo universal (dentro das metodologias de pesquisa). Nesse sentido, se partirmos de um conhecimento situado e do diálogo entre múltiplas epistemologias e ontologias, precisamos ter a abertura para criar, adaptar e usar quaisquer metodologias de pesquisa disponíveis. Enquanto isso seja feito dentro de parâmetros éticos (que vão além das exigências dos comitês universitários), será possível gerar um conhecimento outro.

CAPÍTULO V

UBIMUS E DECOLONIALIDADE

O último capítulo desta tese trata sobre as possibilidades decoloniais dentro da música ubíqua (ubimus), algo aparentemente diferente do exposto anteriormente. O objetivo é mostrar uma possibilidade a mais dentro das abordagens decoloniais, uma possibilidade que está atrelada a minhas experiências acadêmicas e às dos meus colegas, dentro do Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP) e dentro da comunidade ubimus.

Quando afirmei que uma prática decolonial precisa ir acompanhada de algum tipo de ativismo, também comentei que esse ativismo não precisa ser de um caráter político, no sentido mais superficial das dinâmicas eleitorais e baseadas no consenso. No meu caso pessoal, meu ativismo é de caráter acadêmico, e meu advogar pela decolonialidade pretende gerar mudanças nos espaços universitários, seja por denunciar a colonialidade do saber, seja por procurar processos decoloniais nos espaços acadêmicos. Concordo com De Carvalho (2019), quando afirma que:

[...] a luta descolonizadora deve ser travada por nós no interior do nosso espaço acadêmico. ... a luta descolonizadora dos acadêmicos deve começar na academia colonizada. Não se trata mais de utilizar o espaço acadêmico apenas como um local protegido, separado e com liberdade de expressão para propor mudanças na sociedade – como se a sociedade estivesse do lado de fora dos campi, e estes funcionassem como um território livre dos problemas investigados pelos acadêmicos. Descolonizar, nesse contexto, significa intervir na constituição desse espaço universitário em todos os níveis: no corpo discente, no corpo docente, no formato institucional, no modo de convívio e na sua conformação epistêmica geral [...]”. (DE CARVALHO, 2019, p. 81)

Ainda que meus esforços pessoais estejam longe de cumprir com tudo o que De Carvalho (2019) está propondo, vejo uma parte significativa da minha atividade acadêmica (e a dos meus colegas) dentro do NAP, como uma tentativa de me – e nós – aproximar da decolonialidade.

5.1 O que é ubimus?

Para oferecer uma visão clara, porém não definitiva, sobre o que é a música ubíqua (ubimus) opto por fazer alguns esclarecimentos prévios e, posteriormente, uma revisão cronológica de como tem se desenvolvido os conceitos sobre o assunto.

A comunidade ubimus se iniciou em 2007, com a perspectiva de “ampliar as possibilidades criativas para além do conjunto de objetos sociais associados à música de concerto” (MESSINA et al, 2022a, p. 85). Entre estas categorias temos a separação entre público, compositor e interprete; o mito do gênio virtuoso (que é imaginado como um homem branco de um país do norte global) e a necessidade de ter conhecimentos específicos para poder fazer música. Já na música ubíqua, em vez de instrumentos musicais claramente identificáveis, temos uma multiplicidade de dispositivos interligados que podem servir tanto como sensores como transdutores de dados sonoros, hápticos ou visuais, e o fato de que todos os participantes podem influenciar os resultados sonoros (KELLER et al, 2010).

Para Lazzarini et al (2020), a ubimus é uma área de pesquisa interdisciplinar que olha para a interseção entre música, ciências da computação, estudos da criatividade e a engenharia. Como um campo de estudo interdisciplinar, a ubimus tem um foco que é diferente de outras aproximações para com a pesquisa baseada em tecnologias da informação. Apesar de ter o som como um ponto central nos seus estudos, a ubimus sempre tem lidado com outras modalidades sensoriais, apoiado as práticas musicais em diferentes formatos e incentivado a aplicação dos conhecimentos adquiridos em outras áreas. Como consequência disso, os objetos de estudo da ubimus não estão limitados aos produtos sonoros (a obra), e estão orientados a atividades de design, criativas, artísticas, educacionais, curatoriais e/ou multidisciplinares que precisem de conhecimentos em múltiplas áreas, mas também procurem processos colaborativos que façam uso de recursos remotos (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020). Para Costalonga, Messina e Keller (2020):

a pesquisa ubimus objetiva propor formas mais acessíveis de fazer música aliadas a uma busca por novas modalidades da prática artística, o que inclui o arcabouço teórico e aparata do técnico para que atividades musicais possam ser feitas , por exemplo, assincronamente e remotamente”. (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020, p. 470).

A ideia da ubimus evoluiu do conceito da computação ubíqua, onde se assume a ideia de que a computação está presente em quase todos os espaços, às vezes de formas imperceptíveis nas nossas vidas. Assim, a ubimus pode ser assumida de uma forma similar³³⁴,

334 Uma das formas em que comumente se faz referência a ubiquidade da música é sobre como ela e seu consumo fazem parte permanente do dia a dia. Este tipo de abordagem tem sido pesquisado pelos estudos em música popular e cultural, porém, na ubimus um dos pontos de interesse são os processos criativos. Como tais processos não podem ser compreendidos em profundidade ao olhar só para os produtos musicais, a ubimus faz uma diferenciação entre elementos passivos da ubiquidade musical e as partes ativas que estão envolvidas nas atividades criativas. Ainda mais, para a ubimus essas atividades criativas de caráter ativo não devem ser olhadas a partir de preconceitos sobre gêneros musicais, subculturas, estilos ou formatos; todas as formas de fazer música são igualmente válidas como alvos da pesquisa ubimus (LAZZARINI et al, 2020).

onde as práticas musicais são potencializadas pelas atuais tecnologias em todas suas manifestações, incluindo as interseções com outros tipos de práticas e formas de conhecimento (LAZZARINI et al, 2020).

Para Lazzarini et al (2020), o surgimento da música ubíqua é disruptivo no sentido de permitir uma nova variedade de formas nas quais uma pessoa pode participar de atividades criativas musicais. As condições para a criação musical e o compartilhamento dessas atividades foram expandidas durante o século XX pelos desenvolvimentos tecnológicos, mas apesar das mudanças, a composição e a performance musical continuaram sendo dominadas pelos especialistas (os músicos com treinamento), pelo uso de instrumentos musicais de um caráter mais tradicional³³⁵, pela divisão entre um músico ativo e um público passivo e pela preponderância de atividades presenciais (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020). A música ubíqua aparece no início do século XXI para quebrar esse tipo de relações ao reduzir a dependência com o treinamento especializado (LAZZARINI et al, 2020) ao mesmo tempo que permite “evitar parte dos aspectos negativos das trocas sociais online, e [...] encoraja[r] formas de engajamento socialmente significativo” (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020, p. 473).

Resumindo os princípios e tendências da ubimus, Mejía et al (2022b) afirmam que, em linhas gerais, são perspectivas da ubimus: (1) a busca por formas mais acessíveis para fazer música; (2) o desenvolvimento de processos de criação colaborativa onde se dá ênfase ao uso de recursos remotos; (3) o uso de ambientes diversos para desenvolver a criatividade musical cotidiana; (4) a busca por novas modalidades do pensar e do fazer musical; (5) incentivar a produção musical para todas as pessoas, em qualquer lugar; (6) superar as divisões rígidas e as hierarquias sociais herdadas da música acústico-instrumental, assim como a interação musical orientada a espaços especializados como as salas de concerto ou os estúdios de produção musical.

Dentro do relacionado com as definições sobre ubimus, é possível iniciar com Pimenta et al (2009):

Os sistemas musicais ubíquos podem ser definidos como ambientes de computação musical que suportam múltiplos usuários, dispositivos, fontes sonoras e atividades de forma integrada. No que diz respeito à tecnologia, pelo menos, os sistemas musicais ubíquos devem apoiar: mobilidade, interação social, independência dos dispositivos e

335 Categorias como o instrumento, a nota, o ritmo, a melodia e a harmonia vêm de uma tradição acústico instrumental estruturada em torno de uma organização sonora (fundamentada na altura e na métrica) que implica escolhas estéticas vinculadas a gêneros musicais. Tais categorias apresentam limitações significativas quando são aplicadas em práticas musicais que fazem uso de recursos voláteis, descentralizados, amétricos ou livres de alturas (KELLER, MESSINA e OLIVEIRA, 2020).

sensibilidade ao contexto. (PIMENTA et al, 2009, p. 139, tradução minha)³³⁶

Essa definição tem sido adotada por algumas propostas orientadas à internet das coisas musicais (IoMusT)³³⁷, onde se busca o desenvolvimento de ferramentas ao invés do desenvolvimento do potencial criativo, que se dá nas diferentes formas de interação que envolvem recursos cognitivos, sociais e materiais. Desta forma estamos ante uma interpretação um pouco limitada das práticas ubimus (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020).

Para o ano 2014 nos deparamos com um manifesto onde a música ubíqua foi definida consensualmente entre os membros da comunidade ubimus como: “Sistemas ubíquos de agentes humanos e recursos materiais que proporcionam atividades musicais através de ferramentas de apoio à criatividade” (PIMENTA, KELLER e LAZZARINI, 2014, p. xiii)³³⁸, para esclarecer que, na prática, a música ubíqua “é música (ou atividades musicais) suportadas pelos conceitos e tecnologias da computação ubíqua (ubicomputing)”³³⁹. Lazzarini et al (2020) afirmam que isso ainda é verdade parcialmente, mas que é difícil encontrar exemplos de algo que não seja ubicomputing nas práticas musicais da atualidade. Dessa forma, torna-se artificial uma distinção entre as atividades musicais que envolvem alguma forma de computação e as que não estão baseadas em tecnologias da informação, porém fazem uso das ferramentas proporcionadas por estas tecnologias.

Keller, Messina e Oliveira (2020) mostram como, no intervalo que vai de 2007 até 2014, as definições sobre a música ubíqua estavam orientadas à infraestrutura tecnológica e a computação ubíqua. Mas, ao encontrar a diversidade de fatores sociais e cognitivos dos ambientes cotidianos, essa aproximação mais técnica apresenta limitações, especialmente no que tange ao suporte para a participação casual. Nas práticas posteriores ao ano 2014, chamadas de segundo ciclo ubimus, se buscou uma rede de estratégias para aumentar o acesso comunitário, reduzir a pegada ecológica e apoiar a diversidade estética.

Assumir que uma visão mais social estava ausente das práticas ubimus durante esse primeiro ciclo não seria totalmente apropriado. Lima et al (2012) fazem uso da dialógica (baseada nas propostas educacionais de Paulo Freire) e da ideia do software livre (como um

336 Texto original: “Ubiquitous music systems can be defined as musical computing environments that support multiple users, devices, sound sources and activities in an integrated way. Regarding technology, at the least, ubiquitous music systems should support: mobility, social interaction, device independence, and context awareness”.

337 A ser explicado a seguir.

338 Texto original: “Ubiquitous systems of human agents and material resources that afford musical activities through creativity support tools”.

339 Texto original: “is music (or musical activities) supported by ubiquitous computing (or ubicomputing) concepts and technology”.

meio de circulação de conhecimento e recursos) para adotar uma abordagem da educação que seja participativa, baseada na comunidade e centrada nos sujeitos. Na abordagem dialógica, o educador incentiva o aluno a assumir um papel criativo-protagonista, refletindo e justificando as escolhas e referências utilizadas durante os seus processos criativos. Além disso, é enfatizada a importância de levar em consideração as referências culturais e o conhecimento aportado pelos estudantes, assumindo que o conhecimento é algo construído. Isso tem como consequência que as escolhas são feitas por meio de negociações, as escolhas estéticas não são produto de um único agente, e sim de múltiplas contribuições durante o processo criativo (LAZZARINI et al 2020). A dialética ubimus busca o respeito pela diversidade cultural e por diversas formas de conhecimento.

Já no ano de 2020, vimos a música ubíqua ser definida como: “o estudo de sistemas de (1) agentes humanos e (2) recursos materiais que (3) promovem atividades musicais por meio de (4) ferramentas de suporte à criatividade” (KELLER, MESSINA e OLIVEIRA, 2020, p. 23). Essa definição contém quatro componentes que “abrange[m] os fatores humanos, os recursos materiais e as propriedades que emergem durante as atividades criativas, junto com as estratégias de design que expandem as possibilidades criativas – reportando-se assim tanto aos processos quanto aos subprodutos das atividades” (idem, p. 23).

Um conceito bastante importante dentro da discussão sobre ubimus é a internet das coisas musicais (IoMusT)³⁴⁰. Segundo Mejía et al (2022b), essa proposta foi formulada simultaneamente por Turchet e Barthet (2017) e por Keller e Lazzarini (2017), partindo de diversas implementações ubimus que faziam uso da internet. A relação entre a internet das coisas (IoT)³⁴¹ e a ubimus é bastante clara depois de ver o conceito de computação ubíqua e as definições que acabo de mencionar, porém, não existe um consenso em chamar as atividades criativas ubimus, possibilitadas pela infraestrutura da Internet das Coisas, como IoMusT (MEJÍA et al, 2022b). Turchet et al (2018) consideram a IoMusT como um campo emergente localizado na interseção entre a Internet das Coisas, as novas interfaces para a expressão musical, a ubimus, música em rede, a interação humano-computador, a arte participativa e inteligência artificial aplicada a contextos musicais. Os autores consideram a IoMusT como subcampo da IoT, onde a infra-estrutura tecnológica subjacente permite que ecossistemas de dispositivos interoperáveis conectem os músicos com públicos, para apoiar novas interações

340 Do original em inglês: *Internet of Musical Things*.

341 O termo se refere à extensão da Internet para o domínio físico, por meio de objetos físicos cotidianos que são espacialmente distribuídos e aumentados usando tecnologias de informação e comunicação (TURCHET et al, 2018).

entre os músicos, entre o público e o músico, e entre diferentes públicos. Turchet et al (2018) se posicionam na perspectiva das ciências da computação para definir a IoMusT como:

o conjunto de interfaces, protocolos e representações de informações relacionadas à música que permitem serviços e aplicações que atendem a um propósito musical baseado em interações entre humanos e Coisas Musicais³⁴² ou entre as próprias Coisas Musicais, em domínios físicos e/ou digitais. Informações relacionadas à música referem-se a dados detectados e processados por uma Coisa Musical e/ou trocados com um ser humano ou com outra Coisa Musical (TURCHET et al, 2018, p. 61995)³⁴³.

Para Keller et al (2019), existe uma similitude entre essa abordagem da IoMusT e as primeiras definições da música ubíqua, aquelas orientadas ao desenvolvimento de ferramentas e não ao desenvolvimento criativo. Mas, se olharmos para os exemplos fornecidos por Turchet et al (2018), podemos encontrar um viés orientado às formas mais tradicionais de fazer música vinculadas ao paradigma acústico-instrumental (COSTALONGA, MESSINA e KELLER, 2020). Se partimos da base de que a ubimus “pressupõe que o fazer musical vai além de adoção passiva da tanto infraestrutura tecnológica como do uso de instrumentos musicais” (idem, p. 473), então, uma parcela das práticas relacionadas com práticas musicais criativas não estão embasadas por essa visão da IoMusT.

Talvez olhar para a ubimus como uma forma de fazer música usando os recursos da IoMusT seja uma forma de conciliar as duas categorias (MEJÍA et al, 2022b). Se consideramos as categorias como complementares, então, os diferentes projetos ubimus têm a capacidade de incentivar novas tecnologias IoMusT e vice-versa (KELLER, MESSINA e OLIVEIRA, 2020). A internet das coisas está presente nas sociedades e nos espaços cotidianos de uma forma massiva, assim, o uso da IoMusT requer “estudos minuciosos para criar condições efetivas de prática e exigem, acima de tudo, o estudo dos aspectos éticos das atividades musicais ubíquas” (idem, p. 25).

342 Turchet et al (2018) definem as coisas musicais como um dispositivo computacional capaz de detectar, adquirir, processar ou atuar e trocar dados servindo a um propósito musical. Consideramos este conceito como problemático, os motivos serão discutidos na seção sobre bagulho musical (MESSINA et al, 2023b).

343 Texto original: *the ensemble of interfaces, protocols and representations of music-related information that enable services and applications serving a musical purpose based on interactions between humans and Musical Things or between Musical Things themselves, in physical and/or digital realms. Music-related information refers to data sensed and processed by a Musical Thing, and/or exchanged with a human or with another Musical Thing.*

5.2 O Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical (NAP)

A seguir, apresentarei uma breve resenha sobre o NAP³⁴⁴. Não é meu objetivo o de discutir a totalidade da produção acadêmica do grupo, mas sim mostrar aquelas tendências que se aproximam da decolonialidade. As informações foram tomadas de diferentes apresentações em eventos acadêmicos como o conversatório do Núcleo Música Nova da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)³⁴⁵ e o Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA), nas edições de 2021³⁴⁶ e 2023³⁴⁷, e foram confirmadas pelos meus quatro anos de experiência dentro do grupo.

Quando da escrita deste texto, o NAP completou 20 anos de existência. A sua história pode ser dividida em quatro fases: a primeira de 2002 até 2006, a segunda de 2007 até 2014, a terceira de 2015 até 2019 e a quarta desde 2020 até a atualidade. O grupo teve início em 2003, na Universidade Federal do Pará, tendo o professor Damián Keller como fundador, e foi o primeiro grupo de pesquisa orientado à computação musical na região norte do Brasil. No ano 2006, migrou sua sede para a Universidade Federal do Acre (UFAC).

A segunda fase foi iniciada no ano de 2007 quando, junto com o professor Marcelo Pimenta, foi criado o grupo de música ubíqua (g-ubimus). Em 2008, o NAP ganhou destaque ao receber reconhecimento do CNPQ pela produtividade em pesquisa. Em 2010 iniciam simultaneamente o workshop em música ubíqua – coordenado pela professora Helena Lima – e o Simpósio Internacional de Música da Amazônia (SIMA), com uma forte presença de trabalhos por parte do NAP. Essa fase terminou com a publicação do livro *Ubiquitous Music* (KELLER, PIMENTA e LAZZARINI; 2014), por parte da editorial *Springer*.

A terceira fase foi marcada pela consolidação interna do grupo, com a chegada de mais pesquisadores sênior, por mais publicações de caráter internacional com editorias reconhecidas, pela ampliação do SIMA, com a presença em várias cidades da região nas suas diferentes edições, e pela participação de parceiros internacionais no workshop.

344 Essa é a página do CNPQ sobre o grupo: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4273727401001550>. Acesso em 18 de novembro, 2023.

345 O canal do grupo Música Nova está disponível em: <https://www.nucleomusicanova.com.br/research/online-meetings>. A primeira parte do conversatório sobre o NAP está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PVyYeHYITXA>, acesso em 18 de novembro, 2023; a segunda parte está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rUPjoRBODsA>, acesso em 18 de novembro, 2023.

346 O vídeo sobre o Painel de Atividades em Andamento do NAP, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HNokczZxayQ&list=PLnxEIKcDGTx8NO4u2wpg679RWOVtNx-n3&index=4>, acesso em 18 de novembro, 2023.

347 Até o momento da escrita deste texto, o vídeo do Sima 2023 sobre o Nap não estava disponível. O site do evento é: <https://www.even3.com.br/ix-simposio-internacional-de-musica-na-amazonia-sima-2023-343076/>.

A quarta fase começa junto com a pandemia da Covid-19. O isolamento social colocou as atividades do grupo num lugar particular e fomentou uma série de discussões sobre as práticas musicais que antes da pandemia estavam associadas a espaços de nicho. É comum nos referirmos às práticas musicais pós 2020 dentro das conversas no Nap. Durante esse difícil período, os eventos acadêmicos aconteceram de forma remota, o workshop virou um simpósio³⁴⁸ no ano de 2022 e, apesar das dificuldades institucionais e das limitações relacionadas à pandemia, o SIMA conseguiu manter sua periodicidade bianual com edições nos anos 2021 e 2023.

Em relação às características que definem as orientações do grupo, considero que:

- A produção acadêmica do NAP está situada em termos geopolíticos ao incluir elementos e especificidades regionais, porém, sem a adoção de um viés regionalista que veja a região amazônica como algo “exótico” para ser explorado material ou imaterialmente. Essa localização passa por navegar por uma hierarquia sobre a pesquisa e a construção de conhecimento que está constituída nas bases de uma dualidade centro-periferia, na qual as áreas prioritárias que recebem financiamento das agências públicas eclipsam a interseção entre produção cultural e tecnologia de instituições que se localizam em áreas periféricas, como seria o caso do NAP. Essa hierarquia leva: à ideia de “excelência” dos trabalhos produzidos nas grandes cidades capitais do sul do país ou dos países do norte global; a procurar uma validação dos trabalhos produzidos nas zonas periféricas, ao referenciar e ser referenciado por pesquisadores do norte global e a uma invisibilidade do conhecimento produzido na região amazônica enquanto não tiver aquele viés regionalista.
- No NAP existe um paradigma de convergência sobre o conhecimento (onde se pretende evitar sua fragmentação) relacionado com música e tecnologia. Consideramos que, por um lado, a fragmentação permite adotar posturas passivas e/ou não críticas com respeito aos produtos tecnológicos corporativos e, por outro, fomenta a monetização de recursos culturais. Já a convergência cognitiva procurada no NAP oferece a possibilidade de se aproximar dos processos musicais de uma forma mais holística, buscando uma transdisciplinaridade no sentido utilizado por Castro-Gómez (2007a). É justamente

348 Depois de muita discussão, a comunidade ubimus decidiu aceitar a proposta de Teresa Connors (pesquisadora da Universidade de Concordia, Canadá) e cunhou um novo nome para o evento, *The Ubiquitous Music Symposium* (KELLER e MESSINA, 2022). O site do primeiro evento é: <https://ubimus2022.unespar.edu.br/>, acesso em 18 de novembro, 2023.

nessa visão mais abrangente que surgem os espaços propícios para o desenvolvimento de um pensamento crítico, que em diferentes momentos tem um viés decolonial.

- O trabalho do NAP não exclui os gêneros musicais pré-existentes da tradição acústico instrumental, entretanto são procuradas propostas com aplicabilidade além das escolhas estéticas de um indivíduo. Nesse sentido, um dos desafios das propostas do NAP consiste em encontrar um equilíbrio entre os processos criativos grupais e o respeito das especificidades locais. Isso passa por: (1) uma sensibilidade com relação ao entorno local e ao contexto geopolítico de cada proposta; (2) o uso de recursos compartilhados irrestritos entre os integrantes do grupo para promover a circulação de ideias; (3) o foco nas propriedades relacionais presentes nas propostas, ao invés da reprodução de práticas musicais já estabelecidas e (4) fomentar a participação de sujeitos diversos, assim como de uma observação situada por parte dos membros do grupo nas atividades de pesquisa.
- Existe uma orientação do grupo para buscar o consenso na coletividade, assim é praticado um modelo de pesquisa coletiva onde se fomenta a diversidade de ideias sem perder o consenso, e são exploradas as convergências cognitivas utilizando mecanismos fluídos para a circulação de recursos.

Os aspectos mencionados até agora mostram uma série de características bastante interessantes para se aproximar das práticas musicais na atualidade, todavia se faz necessário tratar de alguns desafios relacionados ao NAP. Apesar do fomento à diversidade, os membros do grupo são majoritariamente homens cisgenero que podem ser categorizados como brancos no Brasil. A menor proporção de mulheres fica evidente ao ver a lista de membros no site do CNPQ. Também é importante considerar a classe social dos membros do NAP. Não tenho dados específicos a respeito, mas seria interessante buscar formas de potencializar a representatividade das classes menos favorecidas economicamente. Não considero que isso seja motivado por alguma atitude discriminatória por parte dos membros sênior do grupo, e sim pela forma como está constituído o campo acadêmico.

Num país tão desigual como o Brasil, a parcela da população que consegue entrar no ensino superior tem um viés de raça, classe social e de gênero. Ainda que esta realidade esteja mudando lentamente com a aplicação das cotas, os espaços universitários ainda têm sua população determinada pelas estruturas sociais dominantes. Esse fenômeno também acontece nas universidades da região amazônica e, como reflexo disto, o NAP não consegue abarcar um grau de diversidade maior.

Além da constituição populacional, temos a constituição epistemológica do campo. Já mostrei como o habitus conservatorial domina as estruturas cognitivas do ensino/aprendizado de música, além da ausência de outras visões epistemológicas mais coerentes com as diferentes camadas sociais dentro da academia. Nesse sentido, espaços acadêmicos como o NAP, com práticas que não se encaixam na tradição acústica instrumental, podem não parecer tão atraentes para os estudantes universitários. Se a isso adicionamos uma menor presença por parte das mulheres para entrar em áreas relacionadas com a tecnologia e a computação³⁴⁹, o resultado é que, num grupo como o NAP, a conformação não seja tão diversa como seria recomendável.

Ainda que essa problemática seja algo estrutural do campo mais do que do grupo, não posso deixar de nos questionar sobre nosso “ponto cego” como pesquisadores (fazendo uma analogia com a direção automotriz). Apesar de nossas melhores intenções e nossos melhores esforços, podem existir espaços e processos que simplesmente não conseguimos ver, espaços e processos que enriqueceriam nossas pesquisas se contássemos com uma maior diversidade humana. Considero importante assumir estratégias para mudar esta situação. Só podemos alcançar uma verdadeira diversidade epistêmica e humana ao conseguir incluir mais pontos de vista e mais experiências de vida dentro do grupo.

5.3 Linhas de pesquisa

Após mencionar algumas características do NAP se faz necessário mostrar com exemplos concretos como tais características são desenvolvidas em pesquisas específicas. Adiante, discutirei algumas publicações atreladas a três temas de pesquisa: a ancoragem semântica criativa, o bagulho musical e as estratégias criativas ecológicas.

5.3.1 Estratégias criativas ecológicas

Uma das linhas de pesquisa dentro da ubimus são as práticas criativas baseadas na cognição ecológica. Dentro dessa linha, foi realizada uma análise da videodança *Atravessamentos*³⁵⁰ como estudo de caso onde são aplicadas técnicas de síntese e manipulação de áudio, a criação assíncrona, as dissonâncias cognitivas, o uso de densidades texturais, o modelado ecológico, as redes biofônicas e as relações miméticas (MEJÍA et al, 2023).

349 Menezes e Santos (2021) fizeram uma revisão sistemática de literatura sobre a inserção das mulheres na computação. Os autores mostram os desafios que envolvem as questões de gênero, como a presença feminina ainda é menor que a masculina e como “as meninas do ensino médio ainda não conhecem bem a Computação, há receio quanto aos estereótipos dessa área ser masculina, sobre mulheres serem menos capazes e pouco representadas” (MENEZES e SANTOS, 2021, p. 456).

350 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2kBwokW4Fo>. Acesso em 15 de novembro, 2023.

Para o final do século XX, a composição associada à paisagem sonora em sua forma tradicional³⁵¹ equiparou o compositor a um fotógrafo do ambiente sonoro (WESTERKAMP, 1996). Nessa situação, o “lugar” tomou um espaço central em alguns tipos de práticas musicais, porém a relação entre lugar e processo criativo permaneceu inalterada. Para o compositor de paisagens sonoras, os sons são gravados no ambiente externo, mas, tal como acontece na música eletroacústica, são processados e organizados no estúdio. A proposta de paisagem sonora tentou conectar o local à prática musical, contudo as ferramentas disponíveis não foram propícias para levar a criação aos ambientes cotidianos (MEJÍA et al 2023).

Naquele mesmo período, além da centralidade do “lugar” na criação musical, os métodos e conceitos utilizados na pesquisa musical criativa apresentam diversas mudanças: (1) mudança de ênfase de produtos criativos para processos criativos; (2) um aumento da demanda por infraestrutura tecnológica (devido à disponibilidade de hardware para consumo doméstico, o desenvolvimento de software de código aberto com distribuição gratuita pela internet e às redes de conhecimento na internet); (3) na medida que as práticas musicais formalistas cedem espaço para outro tipo de práticas que utilizam meios computacionais, a ideia do compositor “gênio” que cria tudo dentro da sua cabeça vai perdendo validade (MEJÍA et al, 2023).

O conceito de cognição ecológica (KELLER, 2000) funciona como uma plataforma teórica para promover fenômenos musicais que vão além dos processos mentais do gênio isolado no seu claustro. Se consideramos que a experiência musical incentiva dinâmicas sociais que dependem de elementos da cultura local e das características do ambiente em que a experiência musical é criada ou recriada (MORRISON e DEMOREST, 2009), podemos nos aproximar da criatividade como algo que vai além dos fatores individuais e pessoais, e onde as dimensões social e material se tornam fundamentais.

Hutchins (2010) introduz a noção de ecologia cognitiva como um conceito que abrange a relação entre processos mentais e elementos do ambiente. Levando em conta a interrelação entre esses fatores na prática criativa, as abordagens situadas e incorporadas podem ser agrupadas como abordagens ecocognitivas ou como práticas artísticas de base ecológica (MEJÍA et al, 2023). Nesse sentido, “o som é um subproduto da atividade social situada” (idem, p. 238, tradução minha.)³⁵². As explorações dos recursos ambientais ocorrem ao incorporar o lugar como fator criativo e ao destacar a interação com o meio ambiente como aspecto central do processo de criação. Nesse contexto, o enfoque acústico-instrumental pode não ser a melhor

351 Aqui estou fazendo referência às premissas de Schafer (1977) com a paisagem sonora.

352 Texto original: “Desde la óptica ecológica, el sonido es un subproducto de la actividad social situada”.

opção para incentivar a criatividade. A proposta ecológica abarca: (1) a interação social como eixo dos processos criativos; (2) a utilização dos ambientes cotidianos como espaços apropriados para as práticas artísticas e (3) o incentivo à atividade exploratória e criativa por meio do uso de recursos locais.

Nos capítulos anteriores, a discussão sobre um conhecimento situado se mostrou como algo fundamental nos processos decoloniais, especialmente com respeito à colonialidade do saber. Assim, as estratégias criativas ecológicas oferecem um caminho para empreender esse tipo de processos, ao oferecer um marco viável (porém não excludente) para colocar às práticas criativas – e, em consequência, as práticas musicais – em diálogo com seu entorno, ao invés de dar preponderância à epistemologia e à ontologia determinadas pelo pensamento modernista. Essa nova corpo-política e geopolítica situada do conhecimento (GROSFOGUEL, 2008) permite um diálogo coerente com a ecologia dos saberes (SANTOS, 2010, p. 29), ao mesmo tempo que abre uma porta para que os conhecimentos efêmeros, incorporados, tácitos e não verbalizáveis dos quais falou Sardo (2013) sejam valorizados e incorporados pelo seu uso comunitário.

A trilha sonora de *Atravessamentos* foi composta por Luzilei Aliel e por Damián Keller para o grupo de pesquisa *Nóis da Casa*. Combina fontes sonoras da Amazônia Ocidental, síntese acústica instrumental e modelagem ecológica com o material visual da dança captado na floresta amazônica. As gravações de sons produzidos a partir de processos ambientais fornecem a base para diversas decisões estruturais. O vídeo tem uma duração de seis minutos e quarenta segundos e consiste em cenas de uma dançarina em ambientes da selva amazônica, especificamente no estado do Acre, Brasil. As cenas apresentam dinâmicas variáveis: elementos contrastantes e fundos estáticos. A versão final de *Atravessamentos* tem a particularidade de apresentar cortes abruptos na sequência de desenvolvimento do vídeo, o que obriga a trilha sonora a se comportar de forma única (MEJÍA et al, 2023).

Do início até 0:27, a tela permanece completamente escura (primeira cena). Entre 0:27 e 1:04, as imagens mostram a dançarina deitada sobre folhas secas, coberta por um véu, e no meio de uma floresta escura (segunda cena). A primeira interação da dançarina com a floresta ocorre na cena três, composta por pequenos gestos atrás de um arbusto (1:04 - 1:45). De 1:45 a 1:58 (quarta cena), o rosto da dançarina fica escondido por plantas e sombras. Na quinta cena (1:59 - 3:01) ganha destaque a interação da dançarina com uma árvore, sob diferentes ângulos. A dançarina interage de forma incisiva como se estivesse tentando entrar na árvore. As imagens de 3:02 a 3:49 (sexta cena) exploram extensivamente o uso de gestos corporais. A câmera

permanece distante do minuto 3:50 ao 4:53, os gestos corporais se tornam mais complexos e acentuados (sétima cena), sugerindo que ela não está mais conectada, mas sim sendo confrontada pela presença dominante da floresta. Na oitava cena (4:54 - 5:18), a dançarina parece ter estabelecido uma relação simbiótica com o entorno. O trecho que vai do minuto 5:19 ao 5:52 contém um gesto de jogo (nona cena). A décima cena (5:53 - 6:43) apresenta uma mudança de ambiente mostrando a dançarina em diálogo gestual com um rio. Os gestos parecem convergir com o ritmo dos elementos naturais, com destaque para o som da chuva que, até então, não tinha sido reforçado pelas imagens. A última cena mostra a dançarina entregue às forças da natureza: seu corpo permanece completamente nu e estático. Na décima primeira cena (6:64 até o final do vídeo) é mostrada uma tomada dinâmica da copa da floresta, que serve de pano de fundo para os créditos da peça (MEJÍA et al, 2023).



Figura 9. Imagem de *Atravessamentos*

O vídeo foi entregue semifinalizado aos compositores. Embora o conteúdo das tomadas estivesse completo, a edição final estava pendente e apresentava mudanças abruptas e cortes entre algumas cenas do vídeo. Para os compositores, os problemas estéticos a serem superados incluíam três aspectos: (1) a coerência sonora com os movimentos da dança; (2) ser consistentes com os cortes do vídeo e com as posições da câmera nas diferentes tomadas e (3) como utilizar os elementos sonoros como andaimes estruturais (MEJÍA et al, 2023). Assim, eles optaram por usar as seguintes estratégias composicionais:

1. Densidade textural: esse princípio organizador é aplicado a vários tipos de fontes sonoras. A capacidade de aumentar ou diminuir a densidade dos eventos sonoros potencializa o impacto emocional do conteúdo da cena. Assim, parte das mudanças na densidade sonora aplicadas em *Atravessamentos* está relacionada ao conteúdo erótico das imagens, buscando uma conexão íntima entre os gestos da bailarina e a dimensão estética do som.
2. Redes biofônicas: o material base para muitas das decisões composicionais vem de sons ambientes como gravações de chuva, sons de insetos e vento etc. Uma trilha sonora abstrata pareceu ser mais apropriada aos compositores pelo desafio apresentado pelas filmagens da bailarina em espaços ao ar livre e selváticos. Esses tipos de fontes foram explorados e ampliados através de um conjunto de técnicas de síntese baseadas na abordagem ecológica.
3. Estratégias miméticas: os processos miméticos estão diretamente relacionados aos padrões temporais presentes nos sons ambientais. Como extensão dos recursos biofônicos, as estratégias miméticas oferecem um contexto fértil para trabalhar com dissonâncias cognitivas³⁵³.
4. Modelagem ecológica: utilizada para ampliar a paleta de recursos sonoros locais, vinculados aos comportamentos dos eventos sonoros cotidianos. Mais especificamente, vimos que o aporte dessa peça para as práticas criativas ecológicas consiste na incorporação da síntese acústica instrumental no contexto de métodos baseados em modelos ecológicos.
5. Síntese acústica instrumental: o material sonoro envolve o uso de pizzicatos em instrumentos de corda e de sons sintetizados de vidros quebrados, caracteriza-se pela utilização de técnicas sonoras generativas baseadas em fontes instrumentais acústicas,

353 O uso da expressão dissonância está historicamente ligado a um contexto restritivo que entende a prática musical como a organização de relações de alturas. Quando falo de dissonância cognitiva me refiro à “relação entre a expectativa criada durante a performance e seu rompimento. Como a expectativa está ligada à previsibilidade de algum evento, quando alguma expectativa não é atendida, ocorre a dissonância” (SILVA, 2022, p. 226). Dentro do contexto da música ubíqua, a dissonância cognitiva pode ser adotada como uma estratégia aplicável às propriedades relacionais, que incluem o uso de alturas e outros parâmetros, levando em conta elementos multimodais et al, 2023). A dissonância cognitiva implica que se um indivíduo tiver contato com ações ou objetos que não sejam coerentes e consistentes com suas experiências anteriores, o evento impulsionará decisões que tendem a reduzir as diferenças entre estímulo e percepção (Masataka e Perlovsky 2012). Dois eventos com informações inconsistentes são, portanto, entendidos como dissonantes. No que diz respeito aos processos criativos, a dissonância cognitiva envolve a utilização de associações conflitantes entre elementos de diversas modalidades perceptivas, apontando para a distorção dos sinais perceptivos e ampliando o conjunto de relações estéticas entre imagens, sons, comportamentos e signos espaciais ou temporários. Em *Atravessamentos*, foi utilizada uma quebra de expectativas entre os elementos da música, da dança e sua localização em ambientes naturais para aumentar as discrepâncias. Os cortes abruptos do vídeo reforçam essas estratégias de aplicação da dissonância cognitiva (MEJÍA et al, 2023).

produzidas através da decodificação do espectro dinâmico de sons instrumentais gravados. Técnicas de processamento foram utilizadas para aumentar as qualidades sonoras dos materiais e estabelecer conexões tímbricas entre as fontes sintéticas e os recursos instrumentais.

6. Estratégias de dissonância cognitiva intermodal: as imagens e materiais sonoros apresentam dissonâncias cognitivas em vários níveis. Um elemento central é a inserção da bailarina no cenário da selva amazônica, sua presença representa um fenômeno incomum nesse contexto. Essa ruptura sugere a utilização de processos e fontes sonoras que não estão diretamente relacionados ao contexto original, buscando quebrar as expectativas do ouvinte. O som da chuva serve como recurso de andaime estrutural no nível macro: está em primeiro plano sonoro do trecho inicial e aparece também no último trecho da obra. Como os pizzicatos de cordas e os sons sintetizados de vidros quebrados são sons de probabilidade muito baixa no contexto amazônico, eles se tornam bons candidatos para induzir dissonâncias cognitivas.

Até onde sabemos, esse é o primeiro trabalho que combina sínteses acústica-instrumental com a modelagem ecológica de sons cotidianos, e foi a primeira tentativa de usar as dissonâncias cognitivas dentro desse marco conceitual (MEJÍA et al, 2023). Na busca por conseguir uma suspensão das expectativas, foi mantido um grupo congruente de elementos alinhados com alguns aspectos normativos do contexto, pois a rede biofônica oferece associações com os espaços naturais na floresta amazônica. Sonoramente, as expectativas são confrontadas com a introdução de eventos instrumentais acústicos, porém usados de uma forma sutil para não descartar as referências biofônicas de base. Por meio do uso de propriedades relacionais intermodais (entre movimento, elementos visuais e eventos sonoros) e intramodais (aplicando técnicas de expansão tímbrica), se estabelece um frágil equilíbrio entre a ruptura e a normalidade. Como a prática timbrística não se coloca como um “problema” que exige soluções, mas sim como um campo de experimentação que tem o potencial de promover uma mudança de abordagem com respeito à realidade cotidiana, a experiência do trabalho tem o potencial de incentivar mudanças na interpretação dos espaços amazônicos. Cabe aqui se perguntar até que ponto essas mudanças podem impulsionar uma alteração de paradigma e contribuir com a decolonialidade da natureza. Ainda que estejamos falando de uma obra com relativamente pouca circulação, qualquer tentativa é válida quando nos referimos a um lugar ao qual está atrelada a existência da raça humana, e de um mundo marcado pelo aquecimento global e as crises climáticas.

Ao pensar na trilha sonora como algo “abstrato”, evita-se o desafio colocado pela imagem de uma dançarina interagindo com elementos da paisagem natural num contexto “selvagem”, algo improvável de acontecer naturalmente (MEJÍA et al, 2023). E aqui quero destacar que o uso que damos ao significante “selvagem” se refere deliberadamente a uma multiplicidade de estereótipos profundamente enraizados sobre a Amazônia. Em contraste com uma suposta “modernidade” (DUSSEL, 2005) imaginada como prerrogativa de um punhado de centros globais localizados no hemisfério norte, a região amazônica é frequentemente interpretada como um bastião do “atraso” acérrimo ou estrutural (MESSINA, 2016).

Considero que em Atravessamentos os cenários amazônicos evitam cuidadosamente a celebração caricatural de uma beleza natural supostamente incontaminada e paradisíaca, celebração que implicaria erradicar violentamente as camadas da história humana, dos contatos, das trocas e dos conflitos simbólicos e materiais que caracterizam a região (MEJÍA et al, 2023). Essa negação da história só poderia contribuir com os processos epistemicidas de um discurso amazonialista (ALBUQUERQUE, 2016) que funciona numa série de dicotomias onde o “selvagem” está em oposição à produção cultural dos centros hegemônicos, supostamente “civilizados”, ou no “tempero étnico” da produção artística³⁵⁴, científica e epistêmica local onde a Amazônia é apresentada como a antítese da “universalidade” do conhecimento europeu. Nesse contexto, e para evitar a reprodução de estereótipos, as fontes biofônicas foram um dos princípios organizadores da trilha sonora, ao permitir preservar as relações temporais entre fontes sonoras locais e ao oferecer um ponto de partida para a aplicação de técnicas de expansão da paleta sonora.

5.3.2 Ancoragem semântica criativa (ASC)

Esse conceito foi originalmente formulado por Keller e Feichas (2018) como uma estratégia orientada à performance musical e à criação, onde se expande a paleta metodológica das estratégias criativas ecológicas por meio do uso de associações semânticas³⁵⁵. A ASC busca

354 A referência ao “tempero étnico” é o mesmo “*color local*” que menciona de forma irônica Leo Maslíah, no início do capítulo 2, junto com a ideia de: “[...] ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’. Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos” (HERRERA, 2015, baseado num texto de Leo Maslíah).

355 Aqui é importante mencionar que não existem correspondências absolutas entre os descritores e os conceitos (KELLER et al, 2020), como apontado por Saussure (1959), a relação entre significado e significante é arbitrária e convencional. É por essas características que o signo linguístico com sua dimensão semântica sempre tem uma carga ideológica, ou seja, o significado semântico é inevitavelmente político, o que permite considerar a ASC dentro de práticas musicais politicamente orientadas (SIMURRA et al, 2022), e em consequência como uma potencial ferramenta decolonial.

“incorporar os mecanismos linguísticos compartilhados no tecido social e as pistas cognitivas disponíveis nos recursos materiais” (KELLER et al, 2020, p. 121).

O uso de descrições verbais³⁵⁶ de sons do dia a dia servem de exemplo dessa prática, sendo uma aplicação específica disso as fichas interpretativas para os prelúdios para violino solo de Flausino Valle (1894-1954) (FEICHAS, 2015). As fichas interpretativas, criadas por Feichas, funcionam como emulações instrumentais de sons cotidianos (como o som da porta de uma fazenda ao abrir), ajudam os músicos não familiarizados com as práticas instrumentais contemporâneas e simplificam a execução das técnicas estendidas sugeridas pelas partituras de Flausino Valle (MEJÍA et al, 2022b).

A ASC está fundamentada na ideia da ancoragem como um processo cognitivo para apoiar a criatividade e tomada de decisões (KELLER e FEICHAS, 2018; KELLER et al, 2010). Os recursos viáveis para a ancoragem são, por um lado, os modelos conceituais bem estabelecidos socialmente que usam a interação social como estratégia de base e, por outro lado, a associação das estruturas conceituais com estruturas materiais³⁵⁷ que facilitem as operações cognitivas. Dessa forma:

A ancoragem semântica aproveita mecanismos linguísticos compartilhados no tecido social. Quando as representações abstratas das experiências sonoras cotidianas são embasadas em explicações verbais, o potencial criativo dos recursos sonoros é expandido sem perder as referências aos eventos locais através dos descritores semânticos. (FEICHAS et al, 2017, p. 365).

Simurra et al (2022) propõem a ancoragem semântica criativa radical como uma abordagem que expande ainda mais o uso da semântica no fazer musical, ao transcender as instruções notadas pelas formas mais tradicionais, permitindo que os signos linguísticos se tornem os parâmetros musicais mais importantes. Fazendo uso de negociações abertas entre as pessoas envolvidas nas atividades criativas, essa abordagem evita a divisão hierárquica do trabalho comumente encontrada nas práticas centradas na ideia do “compositor gênio”³⁵⁸, e oferece alternativas para experiências musicais em espaços cotidianos como o lar, onde as

356 O uso de notação verbal não é uma novidade. Dentro da música experimental (neste caso podemos pensar em alguns compositores do grupo Fluxus como George Maciunas, La Monte Young e George Brecht) existe uma longa tradição de uso desse recurso, o que permitiu a participação de pessoas sem treinamento musical de nível profissional em atividades artísticas colaborativas, e a incorporação de abordagens flexíveis em práticas que envolviam a improvisação (KELLER et al, 2020).

357 Nesse sentido, a ancoragem é estabelecida quando “as propriedades materiais servem como pontos de referência espacial ou temporal” (KELLER et al, 2020, p. 120).

358 Aqui observo um ponto em comum com a abordagem de Ewell (2020) com respeito ao “compositor gênio” de origem germânica.

expectativas dos diversos participantes podem ser satisfeitas com o desenvolvimento de experiências criativas.

Ao mudar os referentes sonoros, estes conseguem se “conectar” com as expectativas dos participantes, fomentando escolhas estéticas atreladas aos recursos locais e promovendo mudanças nas interações musicais que deixam de estar orientadas à fixação com os resultados sonoros (e, em consequência, com os meios para obter esses resultados, como seriam a partitura e o instrumento), para focar em experiências musicais intermodais que vão além do auditivo.

Após essa descrição do que entendemos por ASC, é pertinente discutir exemplos específicos do conceito, assim, adiante apresentarei alguns trabalhos desenvolvidos dentro do NAP que fazem uso da ASC: *Ntrallazzu* (MESSINA e ALIEL, 2019; MESSINA e FEICHAS 2020), *Contracapas* (MESSINA e MEJÍA, 2020) e o projeto Orca (MESSINA et al, 2021).

5.3.2.1 *Ntrallazzu*³⁵⁹

Esse é o título de um ciclo de obras do compositor Marcello Messina, compostas entre os anos 2013 e 2018, que estão baseados em partituras interativas ao vivo. Nesse grupo de obras se reflete sobre os conceitos multifacetados da presença e da interação síncrona, tanto de um ponto de vista criativo como de uma perspectiva filosófica crítica.

As peças que compõem o ciclo têm entre 5 e 6 minutos de duração, e contam com uma partitura projetada que interage em tempo real com os materiais tocados pelo(s) intérprete(s). Enquanto um dos músicos toca, a saída sonora é processada por um patch³⁶⁰ que gera tanto os sons eletrônicos quanto a partitura (SIMURRA et al, 2022). Devido a esse processamento, existe uma espécie de detecção biométrica da presença ou da ausência do performer que está em risco constante de “falir” devido às circunstâncias imprevisíveis como ruídos na plateia (MESSINA e ALIEL, 2019). Por motivos de espaço, limitarei a discussão a *Ntrallazzu* 4.

359 Em siciliano, a palavra “ntrallazzu” se refere à prática de contrabando de colheitas racionadas pelo Estado produzidas localmente durante a Segunda Guerra Mundial. Essa foi uma prática de resistência criminalizada pelas autoridades italianas, que visava contrastar a indigência na Sicília. A proposta do ciclo é que ao estabelecer micro padrões de interação entre os performers e/ou a eletrônica ao vivo, seja simbolicamente reproduzida a prática de intercâmbios secretos que resistiu ao regime micropolítico estatal sobre os meios de subsistência dos sicilianos (MESSINA e FEICHAS 2020).

360 O ciclo *Ntrallazzu* é executado no Software *Max*: <https://cyclling74.com/products/max>. Acesso em 22 de novembro, 2023. *Max* é um ambiente de programação gráfica, também chamado de software patch, e basicamente são metáforas gráficas de caixas e cabos interligados. As conexões entre esses objetos geram mecanismos que são acionados por cálculos internos do computador ou pela interação com periféricos como controladores MIDI ou microfones. É importante esclarecer que o uso do processamento de áudio ao vivo não foi concebido como um recurso inovador de composição. A proposta serve, antes, como uma abordagem crítica para a interação presencial (MEJÍA et al, 2022b).

Ntrallazzu 4 foi performada por Luzilei Aliel, no VIII workshop Ubimus, em 2018, com a adição de uma camada de processamento ao usar *Pure Data* e *Ableton live* para literalmente sequestrar ou hackear a peça original e abrir todo um conjunto de possibilidades imprevistas que transcendem as intenções originais. O patch de *Pure Data* (P.D) captura o som produzido pelo primeiro patch criado em *Max*, e transforma o sinal em um valor do protocolo Midi. Essa transformação é subdividida em quatro canais (os quais são controlados por um algoritmo estocástico) que são enviados ao *Ableton Live* para serem reproduzidos. Desse modo, durante a performance não existe uma forma de saber que tipos de processamento estavam sendo utilizados (MESSINA e ALIEL, 2019).

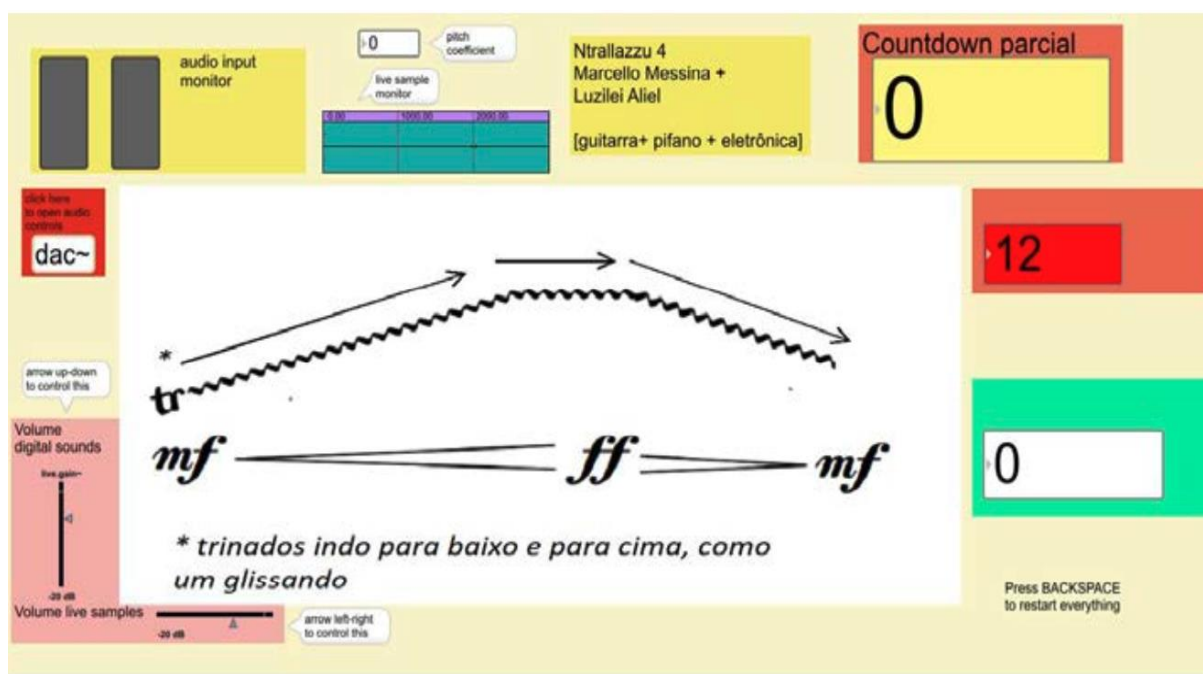


Figura 10. Imagem do patch apresentado para o performer em *Ntrallazzu 4*.

Fonte Messina e Aliel (2019).



Figura 11. Imagem de Luzilei Aliel performando *Ntrallazzu 4*

O hackeo da peça a coloca em linha com as práticas ubimus pelo uso de dispositivos tecnológicos com o potencial de oferecer acesso ilimitado ao fazer musical, e com a transcendência da separação de papéis (compositor e performer) típicas da tradição artística ocidental. Outro aspecto relevante do hackeo é que é realizado com um patch criado num software livre como *Pure Data*, para interagir com um software proprietário como *Max*, assim a peça se abre a novas possibilidades performáticas alinhadas com o compartilhamento irrestrito de recursos (MESSINA e FEICHAS, 2020).

O uso da ASC em *Ntrallazzu* tem outra característica que é importante mencionar. Ao projetar a “partitura” para o público durante a performance, a separação entre o performer e o público se debilita, pois se permite ao público apreciar a interação entre o performer e os *live electronics*. Como não estamos falando de uma partitura tradicional, e sim de uma partitura imprevisível que permite diferentes interpretações e não depende de signos e significados que só músicos profissionais conseguem entender, o potencial decolonial desse tipo de práticas se encontra na capacidade de questionar o ritual da música de concerto com toda sua “parafernália social”.

5.3.2.2 Contracapas

Essa obra também foi composta por Marcelo Messina, e parte dos conhecimentos e experiências de *Ntrallazzu* (MESSINA e ALIEL, 2019) para propor o uso da ASC como

ferramenta facilitadora para colaborações artísticas focadas em práticas orientadas à ubimus em perspectivas composicionais e de improvisação³⁶¹, no momento de isolamento social da pandemia da Covid-19. Devido à calamidade de saúde pública daquele período, tanto a criação do patch com os materiais sonoros como as respostas instrumentais deviam acontecer enquanto o “compositor” e o “performer” estivessem separados fisicamente³⁶² (MESSINA e MEJÍA, 2020). Tudo isto nos levou a tomar uma série de decisões estéticas que impactaram o resultado artístico. O objetivo foi o de criar uma obra com conteúdo emocional que refletisse a situação do momento, um tempo de distanciamento social, de isolamento e de pandemia. Nessa situação, a proposta ubimus permitiu que conseguíssemos continuar a criar e partilhar a nossa música como forma de resistência.

No momento da escrita desta tese, existem duas versões de *Contracapas*, ambas performadas por mim. O primeiro protótipo³⁶³ foi exposto no X Workshop Ubimus, no ano de 2020, sediado em Porto Seguro, que aconteceu de forma virtual. Nessa primeira versão, o patch é executado em *Max*, captando as respostas instrumentais para gerar “a partitura” em tempo real, porém não existe um processo de geração de áudio por parte do patch. A segunda versão³⁶⁴ já inclui a resposta sonora por parte do patch. Em ambas versões é possível observar como a peça propõe materiais na forma de fragmentos verbais, fazendo uso de ferramentas heterogêneas e técnicas diversas: análise automática de textos, do corpus linguístico e agrupamento aleatório de fragmentos verbais. As gravações incluem diferentes possibilidades técnicas e artísticas (o uso de microfones, sua localização, níveis de captação, posições de câmara, técnicas estendidas, duração da performance etc.). Também foi aplicada uma etapa de pós-produção (efeitos de equalização, compressão, limitadores, reverberação e manipulação da imagem estéreo para que o resultado pudesse ser reproduzido através de alto-falantes ou fones de ouvido e em diferentes plataformas de internet, sem perder a essência da interpretação). No referente ao vídeo, a edição combina a interpretação com as pistas verbais geradas pelo software. Filtros de cor e contraste também foram aplicados (MEJÍA et al, 2022b).

361 Talvez aqui seja mais apropriado falar de *comprovisação*: neste tipo de práticas são fusionadas a composição e a improvisação. Este ainda é um conceito em construção dentro da comunidade ubimus. Para uma discussão aprofundada veja Silva (2022).

362 Essa obra foi criada em 2020, em plena pandemia de Covid-19, portanto, as interações entre compositor e performer estavam limitadas à troca de mensagens por redes sociais (com descrições textuais e respostas instrumentais correspondentes às descrições). Ambos os participantes estavam separados por alguns quilómetros, pelo que, em condições normais, o processo criativo teria decorrido presencialmente (MEJÍA et al, 2022b).

363 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TMIC3LRwcN0>. Acesso em 23 de novembro, 2023.

364 Disponível em: https://youtu.be/7e06u_iZWN8. Acesso em 23 de novembro, 2023.

Aproximações ampliadas do fazer musical, apoiadas em conceitos de ubimus, parecem ganhar relevância em tempos de pandemia. A menor mobilidade física, a pouca interação presencial e o reduzido acesso a espaços artísticos especializados são fatores prejudiciais à abordagem acústica instrumental. O apoio à interação social seria uma das principais necessidades das práticas musicais após 2020; a produção musical colaborativa baseada em ecossistemas ubimus incentiva a participação comunitária.

Nos vídeos, podemos ver o performer sozinho na sua casa, numa pequena sala (sem acústica adequada para gravar música), utilizando as possibilidades técnicas disponíveis (a câmera do celular, um microfone genérico, e interface de gravação baixo custo). Essas condições afetaram os resultados da gravação. Sendo uma estudante de pós-graduação de outro país, longe da família, sem interações sociais presenciais com amigos ou colegas, essa solidão é um reflexo da minha situação cotidiana durante a pandemia da Covid-19.

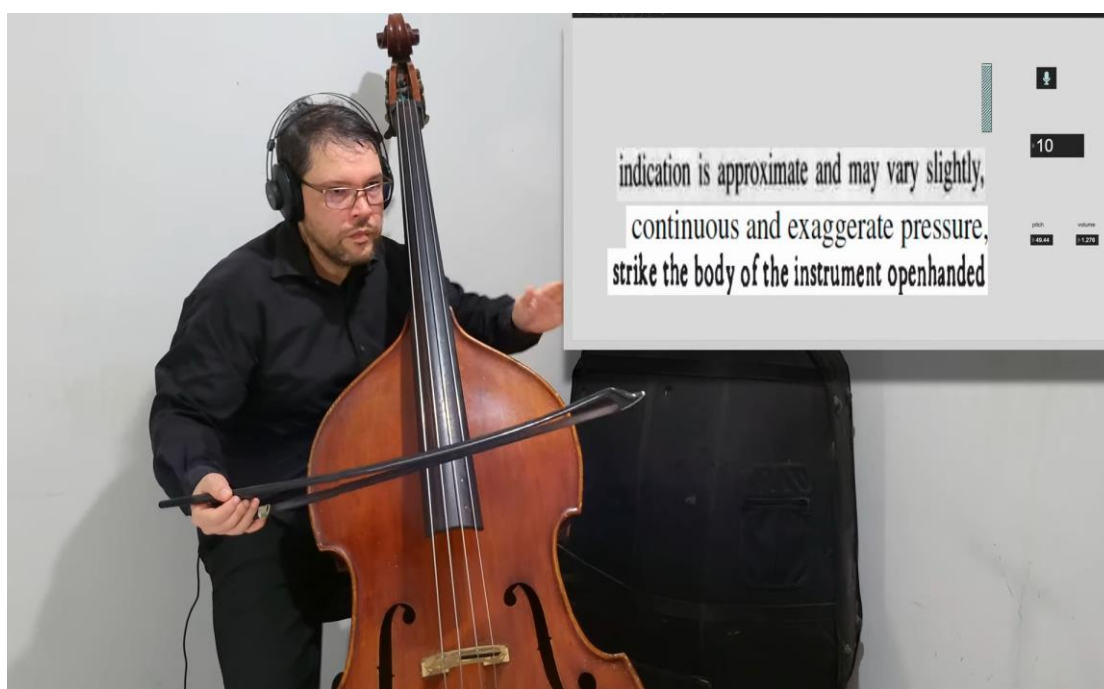


Figura 12. Performance de *Contracapas*

Contracapas se baseia na busca por respostas não padronizadas ao material verbal gerado pela análise textual (MESSINA e MEJÍA, 2020), e é o resultado de uma acumulação de “capas” de textos e fragmentos musicais processados que funcionam como um mecanismo alternativo para a interação simultânea (MEJÍA et al, 2022b). Cabe destacar que, dos exemplos

mencionados até o momento, esse é o primeiro que foi formulado desde seus inícios como uma tentativa de aproximação com a decolonialidade.

A aproximação com a decolonialidade em *Contracapás* parte da hipótese de que as pistas verbais e as fichas interpretativas servem como elementos de partida para processos que vão além da notação e questionam a hegemonia da “partitura” como fonte única e inegociável da “verdade” musical (MEJÍA et al, 2022b). Se partirmos da ideia de que a partitura é uma forma de colonialidade (SHIFRES e GONNET, 2016; HOLGUÍN e SHIFRES, 2015), então, esse questionamento nos coloca num caminho potencialmente decolonial. Nessa peça, também é questionada a ideia mesma de obra musical, pois é mais lógico se aproximar de *Contracapás* como um processo vivo, flexível e não comercializável do que como algo fixo, rígido e tokenizável. Essas categorias serão discutidas na seção sobre o bagulho musical.

5.3.2.3 O projeto Orca

A nossa abordagem com Orca é bastante diferente dos exemplos anteriores nos quais estávamos falando de “obras” musicais, ainda que fosse no sentido mais aberto da palavra. Orca³⁶⁵ é um ambiente de *live coding* baseado em operadores alfanuméricos de uma letra, diferenciando-se dos comandos baseados em inglês de outras ferramentas de codificação musical ao vivo como *Max* e *Pure Data* (MESSINA et al, 2021).

Orca é definido em sua própria página oficial como “uma linguagem de programação esotérica, projetada para criar sequenciadores procedimentais em que cada letra do alfabeto é uma operação, onde letras minúsculas operam como *bang* (iniciadores), letras maiúsculas operam cada impulso” (REK e DEVINE, 2018, tradução minha)³⁶⁶.

Além disso, Orca não é um sintetizador e sim um ambiente capaz de enviar mensagens nos protocolos Midi, OSC e UDP para outros aparelhos (sejam físicos ou virtuais). Isto pode resultar numa série de restrições importantes que podem, no entanto, se revelar produtivas em termos de decisões criativas (MESSINA et al, 2021).

Outra característica importante do Orca é seu status híbrido como um ambiente de codificação baseado em texto que, todavia, incorpora características fundamentais das

365 Este ambiente foi desenvolvido pelo coletivo *Hundred Rabbits*. O site oficial é: <https://100r.co/site/orca.html>. Acesso em 23 de novembro, 2023. Uma versão web que não precisa de instalação está disponível em: <https://hundredrabbits.github.io/Orca/>. Acesso em 23 de novembro, 2023. Um exemplo de performance musical está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQXa6TkSeH0&t=7s>. Acesso em 23 de novembro, 2023.

366 Texto original: “an esoteric programming language, designed to create procedural sequencers in which each letter of the alphabet is an operation, where lowercase letters operate on bang, uppercase letters operate each frame”.

Interfaces Gráficas (GUIs), como a pertinência das direções e posições cardeais NSEW³⁶⁷. Nesse sentido, por exemplo, um operador específico como [E] se move para o leste ao longo da tela, usando o ambiente de codificação como um espaço de interação, assim, a posição espacial de objetos específicos se torna relevante para prever o tempo e a ordem de eventos específicos.

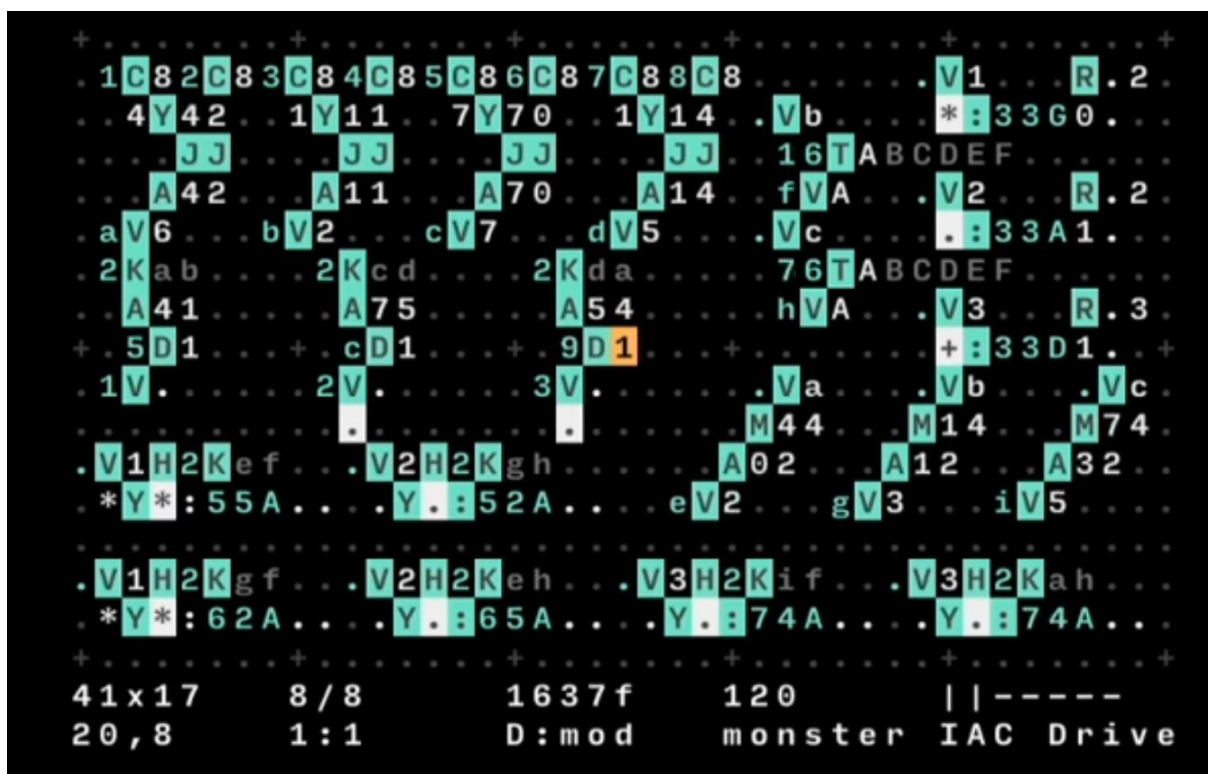


Figura 13. Exemplo de um patch em Orca

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=hQXa6TkSeH0&t=7s>.

A hipótese por trás do projeto Orca³⁶⁸ é que apesar de ser considerado por seus desenvolvedores um ambiente esotérico³⁶⁹, os operadores de uma letra com os quais funciona Orca terminam fazendo com que a prática do *live coding* seja mais acessível, especialmente para aqueles que não dominam o idioma inglês (MESSINA et al, 2021).

367 Norte, sul, oeste e leste.

368 Messina et al (2021) apresenta uma primeira abordagem de caráter teórico. A primeira ação prática desse projeto foi desenvolvida no Sima 2021. A programação do evento está disponível em: <https://arquivos.ufrr.br/index.php/s/o6fMVEWJBcBt4Ys>. Acesso em 24 de novembro, 2023. Para o desenvolvimento do minicurso criamos, junto com Marcos Célio Filho, um tutorial sobre o Orca: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9X0T9MVvHOoR7MgUkNBzeQzgn2FS0Qzv>. Acesso em 24 de novembro, 2023.

369 Essa característica poderia ser interpretada como que a não dependência da semântica provavelmente tornará o ambiente de programação menos acessível e menos compreensível, porém nossa proposta vai no sentido oposto (MESSINA et al, 2021).

Um assunto que tem sido discutido ao interior do Nap, mas não tinha sido discutido em publicações anteriores, é o status dos comandos de codificação na visão do ASC: por um lado, eles podem ser literalmente descritos como âncoras semânticas que tiram vantagem do significado verbal (normalmente, em inglês) para facilitar resultados musicais criativos; por outro lado, a codificação é uma atividade tão típica do ubimus e de outros tipos de criatividade musical que considerá-la parte do ASC poderia ter o efeito colateral de enfraquecer o mesmo argumento sobre a especificidade e particularidade do próprio ASC. Nesse projeto, optamos por nos posicionar com a primeira possibilidade, o que nos permitiu perceber e refletir sobre as especificidades do Orca desde o marco teórico e operacional do ASC (MESSINA et al, 2021).

Em Orca, os operadores de uma letra não possuem o conteúdo semântico que normalmente caracteriza objetos e categorias em outras linguagens de programação musical. Por exemplo, *Pure Data* se apoia na língua inglesa para ordenar e orientar (literalmente, fazer uma ancoragem) das ações criativas dos usuários. No caso do Orca, a ancoragem semântica que caracteriza a *Pure Data* é radicalmente desconstruída ao fazer uso de comandos mínimos de uma letra que muitas vezes não têm qualquer semelhança com a representação verbal da operação que realizam (MESSINA et al, 2021). Fazer *live coding* em Orca está necessariamente associado a operações mnemônicas que não podem contar com as ancoragens semânticas oferecidas por outras linguagens como *Pure Data*. Essa é, obviamente, a principal razão pela qual o Orca é descrito como uma ferramenta “esotérica”.

Existe uma discussão relacionada com a hegemonia da língua inglesa dentro do contexto de produção de conhecimento (RAJAGOPALAN, 1997; LACOSTE e RAJAGOPALAN, 2005; RUBDY, 2015; GERALD, 2020). Esses autores criticam o status desproporcional concedido aos falantes nativos, bem como a centralização implícita da branquitude no contexto das interações educacionais baseadas no inglês. Dentro do contexto ubimus, Messina et al (2019)³⁷⁰ refletiram sobre as variadas geopolíticas de poder que emergem dentro do patch colaborativo ao vivo através de distâncias intercontinentais.

Se consideramos que “a linguagem é poder porque as palavras constroem a realidade” (ASHCROFT, GRIFFITHS e TIFFIN, 2002, p. 88, tradução minha)³⁷¹, então a ASC oferece um meio para nos aproximar das práticas criativas musicais de um viés decolonial. Essa abordagem estaria atrelada a ideia de mudar os termos da conversa e não só os conteúdos (MIGNOLO, 2010a). A geopolítica da língua inglesa (LACOSTE e RAJAGOPALAN, 2005)

370 Esse trabalho será discutido na seção sobre o bagulho musical.

371 Texto original: “Language is power because words construct reality”.

contribui para regular o acesso às linguagens de programação musical, prejudicando potencialmente os esforços da ubimus em termos de concessão de acesso universal a práticas musicais criativas. Assim, as ancoragens semânticas oferecidas por diferentes linguagens de programação em língua inglesa podem produzir uma vantagem implícita para os falantes nativos de inglês, resultando na exacerbação de uma lacuna de aprendizagem já existente em desfavor dos não falantes de inglês (MESSINA et al, 2021). Consideramos que Orca, com os seus operadores de uma letra, pode ajudar a diminuir a lacuna produzida precisamente pela língua inglesa como instrumento de hegemonia global e de controle de acesso ao conhecimento. A codificação ao vivo com o Orca pode ser igualmente eficiente para usuários com diferentes níveis de acesso ao idioma inglês.

Outro objetivo do projeto Orca foi identificar os limites da ASC, testando-a contra as marcas provocadas pelos padrões globais de desigualdade linguística e étnica, que também resultam em situações de dominação de gênero, classe e raça. Essa busca pelos limites não significa que não consideremos como válidos os outros trabalhos relacionados com ASC por um viés decolonial, ou que desqualifiquemos essa categoria. Pelo contrário, o que buscamos é identificar os limites discursivos e operacionais da ASC para otimizar e aprofundar nossa compreensão sobre ela (MESSINA et al, 2021).

Um desdobramento do projeto Orca (envolvendo membros do NAP) é o *Lite coding* (Zheng et al, 2023). O *Lite coding* é descrito como uma aproximação à programação musical desenvolvida para pessoas que não tem conhecimentos de programação, utilizando um vocabulário mínimo entre os participantes para fomentar o aprendizado e o compartilhamento. A utilização do código como uma interface pode abrir oportunidades para investigar os limites da semântica no contexto do conhecimento musical compartilhado. Uma característica do *Lite coding* é sua abordagem não hierárquica, aspecto no qual encontramos similitudes com o do *Kiwi* (MESSINA et al, 2019b)³⁷².

5.3.3 O bagulho musical

Originalmente, esse conceito foi introduzido à comunidade ubimus por Messina et al (2022a). Parte do princípios de que a ubimus procura “ampliar as possibilidades criativas para além do conjunto de objetos sociais associados à música de concerto” (MESSINA et al, 2022a, p.85), utiliza a interação distribuída, o compartilhamento livre (orientado ao acesso comunitário), o suporte à criatividade cotidiana, e que existem múltiplas propostas que

372 Será discutido na seção sobre bagulho musical.

envolvem a Internet das Coisas Musicais (IoMusT), O bagulho musical³⁷³ surge com caráter político, alinhado com os princípios das práticas ubimus, e busca o livre intercâmbio de processos criativos (MESSINA et al, 2022b). Também é um complemento às propostas IoMusT emergentes dentro do campo da música ubíqua (MESSINA et al, 2022a, p. 86), uma resposta à reificação e à ideia de um produto musical acabado e/ou comerciável (MESSINA et al, 2023); um chamado para aumentar o viés ético e o ativismo dentro das pesquisas ubimus (MESSINA et al, 2023a). O bagulho musical não busca somente novas formas de fazer música, ele também aponta para novas formas de pensar sobre as práticas artísticas (MESSINA et al, 2023b). É justamente nessa possibilidade de pensar de formas novas que é possível encontrar uma brecha decolonial nesse conceito.

Ao evitar focar em dispositivos e serviços pagos e/ou em conteúdo digital tokenizado, o bagulho musical concebe os seus ecossistemas em termos de processos, ações e mecanismos de apoio interligados, baseados em compromissos sociais e em formas de envolvimento responsáveis, sustentáveis e orientadas para a criatividade (MESSINA et al, 2023a).

Para nos aproximarmos do bagulho musical devemos partir da ontologia das coisas, a *Object-Oriented Ontology* (Morton 2011)³⁷⁴, que se posiciona contra a distinção entre sujeito e objeto, porém reconhecendo a existência das coisas reais. Essa separação entre sujeito e objeto é um binarismo de caráter antropocêntrico que leva a pensar na natureza como se fosse algo externo ao sujeito, como se os seres humanos não fizessem parte dela (MESSINA et al, 2023a).

As coisas são objetos e não uma matéria amorfa, porém, o que Morton (2011) chama de matéria amorfa tem uma equivalência com o que chamamos de bagulho (MESSINA et al, 2023a). Enquanto estivermos falando da realidade material, concordamos com os argumentos de Morton, no sentido de que a identificação de objetos discretos (coisas) dentro da realidade é fundamental para o desenvolvimento das linguagens verbais (MESSINA et al, 2022b) e para o entendimento do mundo.

Para Saussure (1959, p. 116), se as palavras representassem conceitos pré-existentes, todas as palavras teriam equivalentes de uma língua para outra, porém isto não é verdade. Se nos posicionarmos desde uma visão platônica, devemos partir da preexistência das coisas (a ideia) com respeito à consciência humana, e em consequência às linguagens. Dentro das práticas ubimus, conceitos como a ancoragem semântica criativa (ASC) estão mais alinhados com Saussure do que com Platão (MESSINA et al, 2022b).

373 O conceito foi pensado em várias línguas simultaneamente, assim em inglês temos *musical stuff*, em espanhol o *cachivache musical* e em italiano *roba* (MESSINA et al, 2023).

374 Também conhecido como realismo especulativo.

Quando esse tipo de ontologia é aplicada a objetos “virtuais”, a situação é mais complexa e nos leva à crítica que Levinas faz da filosofia. Para esse autor, a filosofia ocidental tem se comportado como uma ontologia que reduz o outro ao mesmo, pela interposição de um termo médio e neutral que garanta a compreensão do ser (LEVINAS, 1969). Essa ontologia se transforma numa filosofia do poder e da injustiça que apresenta um imperialismo ontológico.

É na fenomenologia que encontramos uma possível saída à questão ontológica. A fenomenologia da branquitude de Ahmed (2007) foi formulada a partir de uma posição não hegemônica, antirracista e militante. Nela se discute a fronteira entre a visualização e a denúncia de um paradigma de opressão, privilégio e reificação que reduz o outro ao mesmo como um algo essencial, ou seja, a existência de uma entidade materializada e fortalecida pelo mesmo discurso que critica sua operatividade. Ao focar na branquitude como uma questão fenomenológica onde se questiona o que a branquitude faz sem se assumir com uma ontologia natural, a “fenomenologia nos ajuda a mostrar como a branquitude é um efeito da racialização, que por sua vez molda o que os corpos ‘podem fazer’” (AHMED, 2007, p. 150).

Para Messina et al (2023a), essa aproximação traz várias implicações para a comunidade *ubimus* e para o desenvolvimento da internet musical. Ahmed (2007) fornece um marco conceptual e político que pode ajudar a delimitar as aspirações e discursos hegemônicos que permeiam certas tendências na musicologia, na computação musical, na educação musical e nos estudos sonoros. Para ele, a autora, com sua crítica à reificação, destaca o movimento e a orientação no tempo e no espaço, evitando categorias fixas e enfatizando processos dinâmicos, ao invés de focar em entidades estáveis e estáticas.

As coisas são vulneráveis à imposição de territorialidades hegemônicas e estão sujeitas à reificação, à objetificação e à monetização³⁷⁵. Essas características podem ter um impacto negativo em iniciativas que visam expandir o acesso ao trabalho criativo por parte de comunidades marginalizadas, de artistas sem apoio financeiro e de potenciais interessados localizados fora dos centros económicos e financeiros urbanos (MESSINA et al, 2023a).

Do outro lado, o *bagulho* é flexível, é parcialmente amorfo, muda com o uso, depende do contexto para adquirir significado, pode ser persistente ou volátil dependendo das demandas dos interessados, suporta o uso através de temporalidades flexíveis, incorpora valor através do compartilhamento e se adapta a territorialidades não hierárquicas (MESSINA et al, 2022a). Dentro das práticas e processos musicais interconectados, mudar a ideia das coisas para o

375 Nos casos específicos discutidos, estamos falando dentro do contexto do *blockchain* e dos NFTs, posteriormente exemplifico essa situação.

bagulho pode levar a novas perspectivas sobre resultados artísticos, filosóficos e políticos, pois a ontologia fixa da internet musical é suplantada por uma fenomenologia de entidades em constante mudança dentro de interações criativas distribuídas.

Na sua crítica à propriedade intelectual, Puckette (2004) sugere que enquanto os bens materiais (os quais podemos considerar como “coisas”) só podem ser possuídos por uma pessoa por vez, precisam de trabalho e de matéria-prima para serem produzidos e distribuídos, a informação (em forma de bits) e as ideias podem ser copiadas quantas vezes for necessário, por um valor irrisório. Assim é possível desafiar o capitalismo ao introduzir mercadorias com zero valor de mercado por serem reproduzíveis e compartilháveis comunitariamente (MESSINA et al, 2022b). Para Puckette (2004), monetizar informações digitais, como no caso do software, torna os recursos artificialmente escassos, desfazendo precisamente o potencial acima mencionado de compartilhamento comunitário. Nesse sentido, afirma que é um absurdo ter “propriedade” sobre um objeto digital, imaterial e potencialmente reproduzível de forma ilimitada.

Estratégias que possibilitem a coleta de dados sem interromper a experiência criativa se tornam um requisito para o desenho de processos e recursos do IoMuSt (MESSINA et al, 2023a). Com isso, foram propostas três abordagens metodológicas: (1) evitar o comprometimento prévio para com ferramentas ou funcionalidades específicas; (2) aplicar o desenvolvimento iterativo e participativo por meio de prototipagem rápida e (3) promover a colaboração dentro das diferentes comunidades.

Uma definição provisória do bagulho musical, que contém quatro componentes, foi proposta por Messina et al (2023b): “(1) uma fenomenologia de (2) entidades flexíveis que permitem (3) atividades criativas distribuídas, (4) implantáveis na internet musical” (MESSINA et al, 2023b, p. 3, tradução minha)³⁷⁶.

Com respeito à (1) fenomenologia, esta nos pede para tomar consciência do que está ao redor (AHMED, 2007, p. 151), mais do que focar em ontologias previamente empacotadas. As “coisas” não se apresentam como entidades fixas que cumprem com uma lista de propriedades quase metafísicas, elas podem ser consideradas como a segmentação cognitiva da realidade, e é essa segmentação que pode ter consequências contra produtivas no contexto da internet musical (MESSINA et al, 2023b).

376 Texto original: “(1) A phenomenology of (2) pliable entities that enable (3) distributed creative activities, (4) deployable on the musical internet”.

As (2) entidades flexíveis se referem aos recursos materiais envolvidos nos ecossistemas ubimus, mas as entidades que constituem o bagulho não são só informações digitais que podem ser utilizadas ou manipuladas à vontade; elas são o resultado de uma história de interações que fixa suas qualidades e propriedades relacionais, modelando seu potencial para interagir com as partes interessadas para gerar novas experiências criativas.

Por (3) atividades criativas distribuídas estamos fazendo referência às ações e processos permitidos dentro do bagulho musical, que podem acontecer de forma sincrônica (em tempo real), assincrônica e quase sincrônica.

Quando falamos sobre (4) a implantação na internet musical, estamos nos referindo à possibilidade de usar recursos em rede. Na internet musical não podemos considerar como garantidas a acessibilidade e confiabilidade. A implantação eficaz de ecossistemas ubimus depende da capacidade das partes interessadas de adaptarem os seus comportamentos às condições locais, confiando na flexibilidade dos recursos. Esse puxar e empurrar entre as partes interessadas e os recursos reforça a sua resiliência (quando são adotadas estratégias sustentáveis) ou a sua fragilidade (quando os recursos não estão alinhados com os requisitos tecnológicos atuais) dos ecossistemas ubimus.

Podemos mencionar dois casos que exemplificam a relevância da categoria bagulho dentro da internet musical: *fake music* e o Spotify, e o uso dos *Non-Fungible Tokens* (NFTs) como meio de comercialização musical.

O primeiro exemplo foi discutido por Mejía et al (2022a) e por Messina et al (2023a). Por *fake music*³⁷⁷, num contexto de monetização de obras centradas no som, entendemos os produtos de áudio criados sem um propósito artístico ou estético e com o único fim de gerar lucro por meio da sua comercialização. A *fake music* é conseguida ao falsificar o artista, o áudio, ou ambos; ainda mais, como mostrado por Drott (2020), a comercialização nem sequer precisa de um ouvinte humano para ser bem sucedida, isto pode ser considerado como falsificar a audiência.

Goldschmitt (2020) discute os “falsos artistas” dentro das plataformas de streaming. No modelo de negócio dessas empresas, as playlist permitem ao usuário configurar experiências relacionadas com o estado de ânimo (música para a concentração ou música para relaxar). A inclusão de uma obra numa playlist popular é uma garantia de pagamentos por direito autoral para o artista, mas ao considerarmos o que (em média) recebem os músicos por direitos autorais,

377 O uso que fazemos do termo *fake* não implica uma crença em algum tipo de “verdade” que governe as interações musicais, isto só reproduziria a lógica do paradigma acústico-instrumental do qual tentamos tomar distância.

se torna mais lucrativo ser contratado por um produtor ou uma empresa com uma tarifa fixa, do que promover suas próprias músicas e seus próprios nomes. Além disso, as plataformas de streaming têm fechado os olhos complacentemente para os *bots* de reprodução de músicas e para áudios *fake*. Segundo Drott (2020) as empresas de streaming podem impor algumas restrições para manter as aparências, mas não estão interessadas em erradicar essas práticas completamente, pois dependem desse fenômeno para obter lucro³⁷⁸. Devido ao modelo “o ganhador toma tudo” (DROTT, 2020)³⁷⁹ que é fomentado pela intermediação das plataformas de streaming, se formou um mercado de pagar por escutar (algumas vezes por humanos, outras por *bots*). Nesse mercado, Drott (2020) distingue entre dois tipos diferentes de *fake streaming*: aquele que é usado como uma forma de promoção para um artista aumentar sua presença nas playlist mais populares, e aquele que está orientado a gerar lucro por meio dos direitos autorais. Como exemplo desse último, temos o “golpe búlgaro do Spotify”, em 2017. Nesse golpe, 1.200 contas premium legalmente adquiridas e pagas foram usadas para reproduzir continuamente duas listas de reprodução (os autores do golpe detinham os direitos dessas faixas de áudio). Um investimento de aproximadamente 12.000 dólares nas contas premium poderia gerar até 415.000 dólares de lucro, através do pagamento de royalties. Talvez a parte mais interessante desse golpe seja que ele era perfeitamente legal, nenhuma lei foi violada.

Esse tipo de prática é comum no mundo todo, assim, encontramos um compositor do sul global que compartilhou sua experiência de forma anônima (MESSINA et al, 2023a). Durante a pandemia da Covid-19, enfrentando problemas financeiros e sendo incapaz de manter suas fontes de renda tradicionais devido ao isolamento social e ao inevitável fechamento dos teatros e das escolas, esse compositor gerou “obras” usando procedimentos randômicos por meio de softwares de edição e produção de áudio (falsificou o áudio). Essas “obras” foram lançadas em diferentes plataformas de streaming utilizando diferentes apelidos, com o resultado de uma mesma “obra” sendo comercializada por diferentes pessoas. Isto pode ser considerado

378 Em 2017, o Spotify contratou músicos através de uma empresa chamada Epidemic Sound, para produzir faixas de áudio que combinassem com algumas características de estados de ânimo. Essas músicas foram automaticamente colocadas em algumas das playlists com curadoria do Spotify, garantindo uma renda para a empresa detentora dos direitos, mas não necessariamente para os músicos. As informações fornecidas pela plataforma permitiam acreditar que as faixas eram de autoria de “artistas legítimos”, e não um subproduto de um esquema arquitetado por uma corporação global para maximizar o seu lucro (DROTT, 2020).

379 Nesse modelo de negócio, uma bolsa com o dinheiro do pagamento de todos os usuários, menos a comissão do Spotify, é distribuído entre todos os artistas, mas não de forma proporcional às reproduções de cada faixa de áudio. Os artistas que vendem mais ficam com a maior parte dos ganhos e os músicos regulares lutam para promover a sua música e ganhar a vida com ela. Consequentemente, uma relação nada ideal entre a música e a atenção com a qual ela é ouvida nas plataformas de streaming não parece um desvio do funcionamento apropriado do mercado, e sim uma consequência de concentrar desproporcionalmente não só a riqueza como também o poder simbólico nas mãos de uns poucos (Drott, 2020, p. 156).

como falsificar o artista de acordo com Goldschmitt (2020), pois qualquer um que escutasse essas obras poderia pensar que se tratava de uma produção de caráter “artístico” criada por um ser humano que se correspondia com a descrição na biografia que acompanha as obras.

Utilizando um pequeno número de smartphones em desuso, o compositor criou uma granja de *bots* para escutar as “obras” por um período de 18 meses (falsificou a audiência). Como resultado, conseguiu um total de 199.774 reproduções entre as diferentes plataformas, o que gerou um lucro de \$683 dólares. Devido ao alto número de reproduções geradas pela granja de *bots*, algumas das “obras” foram selecionadas para fazer parte de algumas playlist³⁸⁰, o que levou a algumas escutas casuais por parte de seres humanos, que representaram uma pequeníssima fração das reproduções.

Quando consideramos as práticas que envolvem a monetização de obras de áudio e práticas como falsificar o artista, obra, a audiência, ou todas elas (como seria o caso do compositor anônimo), vemos que o valor, não só o financeiro como o simbólico, é atribuído à experiência musical (DROTT, 2020), e essas experiências musicais estão sendo moldadas, pelo menos parcialmente, pelas plataformas de streaming. Talvez seja importante considerar que:

[...] ao invés de invocar a noção de representação falsa ou fingida, o que seria, uma crítica do capital onde algum tipo de valor é real e algum outro tipo não é, podemos ver tais eventos, atores e redes não como externos ou opostos à distribuição, mas como parte integrante das práticas distributivas. (VONDERAU, 2021, p. 138, tradução minha)³⁸¹

Nesse sentido, as práticas ubíquo apresentam uma possível solução ao predicamento de como empoderar as partes interessadas em práticas distribuídas, promover processos criativos em espaços domésticos e evitar a reificação dos recursos musicais e seus produtos (MESSINA et al, 2023a).

O segundo exemplo que mencionamos foi o dos *Non-Fungible Tokens* (NFTs), esse foi discutido em Messina et al (2022a), Mejía et al (2022a), Messina et al (2022b) e Messina et al (2023a). Como um tipo de implementação específica da *blockchain*³⁸², os NFTs têm sido

380 Essas playlist foram “curadas” automaticamente pelos algoritmos das plataformas.

381 Texto original: “[...] instead of invoking the notion of fake or false representation, that is, a critique of capital where some kind of value is real and some other kind is not, we may see such events, actors, and networks not as outside or opposed to distribution, but as part and parcel of distributive practices”.

382 A *blockchain* pode ser entendida como: “conjuntos de dados compostos por uma cadeia de pacotes de dados (blocos) onde um bloco compreende múltiplas transações [...] O blockchain é estendido por cada bloco adicional e, portanto, representa um registro completo do histórico de transações. Os blocos podem ser validados pela rede utilizando meios criptográficos. Além das transações, cada bloco contém um carimbo de data/hora, o valor do *hash* do bloco anterior (“pai”) e um *nonce*, que é um número aleatório para verificação do *hash*. Esse conceito garante a integridade de todo o blockchain até o primeiro bloco (“bloco gênese”). Os valores de *hash* são únicos e a fraude pode ser evitada de forma eficaz, uma vez que as alterações de um bloco na cadeia alterariam imediatamente o respectivo valor de *hash*. Se a maioria de nós da rede concordar, por meio de um mecanismo de consenso, sobre a

utilizados no mercado de arte multimídia, mais comumente na parte visual, mas também na monetização de arquivos sonoros (MESSINA et al, 2022a). O uso dos NFTs tem gerado a *criptoarte*³⁸³, onde não se busca utilizar uma linguagem ou um meio de expressão específica, e sim a produção de mercadorias onde os espaços culturais gerados são apresentados como neutros, mas que no final terminam respondendo aos interesses dos mineradores³⁸⁴ (MENOTTI, 2021). Dessa forma:

o comércio de NFTs sublima a realidade material, política e histórica dessa tecnologia, dotando-a de uma autoridade metafísica [sujeita] à lógica e aos interesses especulativos da indústria de criptomoedas, impulsionando a difusão dessa lógica e desses interesses em outras instâncias sociais. (MENOTTI, 2021, p. 23)

Chohan (2021) discute a implementação dos NFTs, resumindo seus argumentos encontramos que: (1) o principal interesse na incorporação dos NFTs é o mecanismo de escassez artificial para aumentar o valor monetário dos objetos digitais; (2) o valor é proporcional ao que as pessoas estejam dispostas a pagar pelos objetos; (3) a escassez é artificial, separando um objeto “autêntico” das suas cópias (no entanto, podem existir vários NFTs sobre um mesmo objeto digital); (4) os NFTs não garantem um direito de propriedade efetivo sobre o objeto digital já que, por exemplo, uma imagem pode ser distribuída ou reproduzida sem permissão do proprietário do NTF; (5) alguns indivíduos e grupos econômicos possuem quantidades altíssimas de liquidez, o que, em tempos da pandemia do Covid-19, impulsiona investimentos em bens virtuais sem importar se são extravagantes, excêntricos ou socialmente disruptivos (MESSINA et al, 2022a, p. 87).

Ao olhar para o discurso corporativo dos grandes mineradores como Ethereum³⁸⁵, a escassez artificial está presente no uso de categorias como “propriedade”, “a coisa real” e “valor de mercado”, assim a crítica de Puckette (2004) sobre a criação de escassez por meio da monetização da propriedade intelectual também é aplicável aos NFTs (MESSINA et al, 2022b). “A coisa real” aparece como uma “ontologia imperialista” nos termos utilizados por Levinas (1969), envolvendo dois conceitos que são parte da neutralização da alteridade, levando à

validade das transações em um bloco e sobre a validade do próprio bloco, o bloco poderá ser adicionado à cadeia” (NOFER et al, 2017, p. 183-184, tradução minha).

383 “A *criptoarte* é um campo de produção cultural que utiliza como meio de patrimonialização o registro de fichas não fungíveis (NFTs) em um sistema de *blockchain*” (MENOTTI, 2021, p. 236).

384 “No contexto do sistema de *blockchain*, a palavra “mineração” se refere ao processo de validação e inclusão de novas transações, e portanto à criação de novas unidades de dinheiro digital — quanto mais difícil e competitiva a mineração, maior será o gasto em termos energéticos. A palavra “mineradores”, assim, torna-se um novo nome para um segmento específico dos já consagrados especuladores financeiros, vulgarmente conhecidos como “o mercado”, “os empreendedores”, “os operadores da bolsa” e outros eufemismos que ocultam o caráter parasitário e pernicioso das movimentações do capital globalizado” (MESSINA et al, 2022a, p. 87).

385 <https://ethereum.org/pt-br/what-is-ethereum/>. Acesso em 7 de novembr. 2023.

“redução do outro ao mesmo”. Esses conceitos são o “valor de mercado” e a “propriedade”. Ao atribuir esses rótulos sociais a entidades que sem os rótulos são imateriais e ilimitadamente reproduzíveis, os NFTs preparam o terreno para o parcelamento, agrupamento e regulamentação de uma economia baseada em rede (MESSINA et al, 2023a). Assim sendo:

o comércio de NFTs sublima a realidade material, política e histórica dessa tecnologia, dotando-a de uma autoridade metafísica ... [sujeita] à lógica e aos interesses especulativos da indústria de criptomoedas, o que por sua vez acelera a difusão dessa lógica e desses interesses em outras instâncias sociais. (MENOTTI, 2021, p. 236)

De fato, Messina et al (2023a) estão atentando que, ao impor a lógica do mercado numa prática artística que funciona em rede, se está preparando o terreno para ter propriedade sobre todos os recursos culturais e intangíveis.

Mas, além dos recursos intangíveis, o uso da tecnologia *blockchain*, e em particular dos NFTs, precisa de cálculos computacionais que consomem altas quantidades de energia, e do descarte prematuro dos equipamentos de hardware³⁸⁶, o que na época do antropoceno representa um risco para a existência da vida humana no planeta (MESSINA et al, 2022a; MESSINA et al, 2023a). Ainda com a adoção de protocolos mais sustentáveis como *The Merge*³⁸⁷, essa visão sobre os recursos naturais, por parte dos mineradores, mostra que o uso dessa tecnologia é uma prática de colonialidade da natureza, e que uma mudança epistemológica assim como ontológica (decolonialidade do saber e do ser) são necessárias para a criação de espaços criativos compartilhados em rede. É justamente isto que o *bagulho musical* está nos mostrando.

Alguns exemplos de aplicações do bagulho musical incluem *Beat Byte Bot* (PANAL e ARANDAS, 2021); o recurso *Playsound.space* (STOLFI, MILO e BARTHET, 2019); a instalação multimídia interativa *Árvore das Memórias* (RIBEIRO NETTO et al, 2015); *Pulse 2357* (KRAMANN, 2020); o software *Kiwi* (MESSINA et al, 2019b); *OUIJA - para Cordas Friccionadas, Sons Eletrônicos e Interação Online* (SILVA, 2022); *Ntrallazu*³⁸⁸ (MESSINA e ALIEL 2019; MESSINA e FEICHAS 2020). Nessas práticas encontramos o uso de recursos voláteis e antirrivais³⁸⁹, também são práticas que não podem ser tokenizadas pois se beneficiam com a reprodução ilimitada; resistem à reificação quando usam temporalidades flexíveis (interações assíncronas); desafiam a rigidez das práticas musicais focadas nas coisas e permitem

386 De Vries et al (2021) mostram como o tempo de vida útil dos equipamentos computacionais utilizados nesse tipo de práticas é reduzido para poucos meses, causando um aumento notório na poluição ambiental.

387 Este é o nome dado a uma mudança nos protocolos internos da rede Ethereum que busca reduzir o consumo de energia em 99.95%. Para mais informação ver: <https://ethereum.org/pt-br/energy-consumption/>. Acesso em 8 de novembro, 2023.

388 Esse grupo de obras foi discutido na seção sobre ancoragem semântica.

389 Isso significa que os recursos só estão disponíveis durante a atividade e que eles ganham valor social ao serem compartilhados sem restrições.

a participação casual (MESSINA et al, 2023a). Adiante, farei uma breve apresentação de algumas dessas aplicações.

Beat Byte Bot (PANAL e ARANDAS, 2021) é uma ferramenta para o gerenciamento de áudio em rede que funciona no aplicativo Telegram, utilizando as capacidades dos chats de mensagens para utilizar informações de texto, marcas de tempo e mensagens multimídia para criar bases de dado de áudio voláteis e colaborativas. O chatbot funciona como ponto de entrada para arquiteturas modulares abertas e multiplataforma que incorporam uma API de servidor e um banco de dados externo, que pode ser acrescentado por editores de áudio e ferramentas para processamento de sinal. O uso do *Beat Byte Bot* pode ir desde a mixagem colaborativa instantânea de tracks de áudio, passando pela composição remota coletiva e chegando até a improvisação assíncrona.

Para Messina et al (2022b), *Beat Byte Bot* se posiciona mais perto do bagulho musical do que das coisas por: (1) a agilidade e versatilidade para compartilhar áudio por meio de uma ferramenta tão popular como o Telegram; (2) a possibilidade de criar bases de dados abertas e voláteis e (3) sua capacidade de propiciar atividades criativas coletivas que incluem conteúdos verbais, o que possibilita o uso do chatbot com desenvolvimentos fundamentados na ancoragem semântica criativa.

O recurso aberto e online *Playsound.space* (STOLFI, MILO e BARTHET, 2019) permite utilizar e modificar (de forma livre e gratuita) conteúdo disponibilizado por meio de licenças *Creative Commons*. Esses materiais servem para fazer uma improvisação livre que está disponível para qualquer usuário da ferramenta. O objetivo do *Playsound.space* é o de “aumentar a circulação e a transformação de recursos sonoros, através de temporalidades livres, de sobreposições de várias camadas sonoras, e do fomento à participação colaborativa” (MESSINA et al, 2022a, p. 90).

A instalação multimídia interativa *Árvore das Memórias* (RIBEIRO NETTO et al, 2015) coloca um sistema (que prioriza a reciclagem de eletrônicos e o uso de sucata) numa árvore para permitir a interação utilizando mensagens sonoras em mídias sociais. Essas mensagens são pessoais, fugazes e não possuem valor financeiro, seu valor depende do engajamento comunitário. Nessa instalação, a árvore não é mais considerada como um “elemento passivo e torna-se um repositório de memórias dos eventos que a circundam” (MESSINA et al, 2022a, p. 90). Preferimos pensar nessa instalação como uma “árvore de bagulho musical” (MESSINA et al, 2023a, p. 143)

Pulse 2357 (KRAMANN, 2020) parte do princípio ubi sumus da criatividade distribuída para criar um jogo relacionado com a música que permite compor em tempo real. Esse aplicativo é distribuído de forma gratuita como um aplicativo para a plataforma Android e, oferecendo um alcance limitado de ações, ajuda a familiarizar aos usuários sem conhecimentos prévios com alguns aspectos da criação musical (MESSINA et al, 2023a, p. 143). Ao se aproximar da criação musical de uma forma algorítmica³⁹⁰, o jogo desafia a reificação, pois o material produzido quando se brinca com Pulse 2357 não constitui uma “obra”, ele existe efemeramente durante o uso do jogo e não poderia ser tokenização num NTF e vendido. Ao adotar uma lógica musical autodeterminada, esse jogo oferece um bom exemplo de uma prática estética como a descrita no bagulho musical (MESSINA et al, 2023b, p. 7).

O software *Kiwi*³⁹¹ (MESSINA et al, 2019b) permite realizar atividades de *live patching* colaborativo e síncrono à distância³⁹², com funcionalidades similares às do software *Pure Data*. Os produtos criativos da atividade ficam guardados na forma de patches colaborativos nos quais “não existem rastros genealógicos, ou seja, é impossível apurar quem criou cada objeto, quem estabeleceu uma certa conexão entre objetos ou quem comentou sobre um patch” (MESSINA et al, 2019b, p. 113). Isso leva a uma característica da experiência com *Kiwi*, a da territorialidade. Uma possível conflitividade³⁹³ surgiu da atividade simultânea dos diferentes usuários sobre um recurso virtual comum e limitado (o patch). Mas, apesar das disputas, a natureza não hierárquica do software evitou o estabelecimento de desequilíbrios de poder, (MESSINA et al, 2022b, p. 37-38). A falta de genealogia subverte categorias construídas socialmente como a de “propriedade” e práticas como a da escassez artificial, tornando-se um exemplo de bagulho musical pela abordagem aberta, colaborativa e não hierárquica.

390 Kramann utiliza como estratégia de desenho uma gramática de operadores aritméticos (*Arithmetic Operator Grammar*), onde os resultados criativos estão limitados pelas relações sonoras estabelecidas pelo algoritmo generativo. Essas relações são dinâmicas, abertas e não estão atreladas a um “gênero” predefinido (MESSINA et al, 2023b, p. 7).

391 Uma explicação do software, assim como os arquivos para a sua instalação estão disponíveis em: <http://musicoll.github.io/Kiwi/#page-top>. Acesso em 12 de novembro, 2023.

392 Essa funcionalidade tem similitudes com a forma em como se trabalha no *Google Docs*. No caso da experiência relatada por Messina et al (2019), a distância foi intercontinental com participantes na França e no Brasil.

393 Kramann (2020) afirma que a conflitividade pode ser um obstáculo no contexto da criatividade distribuída. Para nós, um certo nível de conflitividade e territorialidade está atrelado à interação humana, mas isto não significa que quando essas situações chegam a níveis extremos, no referente ao acesso aos recursos, os processos criativos não sejam afetados. Consideramos que a objetificação e a tokenização podem levar a estes desequilíbrios (MESSINA et al, 2023b).

OUIJA - para Cordas Friccionadas, Sons Eletrônicos e Interação Online, do compositor Luzilei Aliel da Silva (SILVA, 2022)³⁹⁴, é inspirado no tabuleiro Ouija³⁹⁵. Os performers são músicos profissionais com experiência em música contemporânea e as sessões aconteceram utilizando o software Zoom³⁹⁶, devido a possibilidade de gravar áudio e vídeo. Um dos objetivos do projeto é a criação de música remotamente sem impor regras ou restrições como sincronicidade ou hierarquias na interação. Para isso, foi utilizado um áudio com sons pré-gravados (ruído de rádio, sons de vidro, sons da voz) que permitiria orientar a interação entre os músicos ao estabelecer conexões sonoras não relacionadas à interação gestual/visual e compensar a impossibilidade de uma interação presencial e síncrona³⁹⁷ (MEJÍA et al, 2022b).

Ouija funciona dentro de um marco improvisatório, por meio de módulos de diretrizes que se situam na fronteira entre os recursos composicionais e as ações improvisadas. Os performers devem deixar seus microfones fechados, mantendo as câmeras abertas, ou seja, não devem ouvir os sons produzidos pelo outro instrumentista, mas devem ver seus gestos. Além disso, o áudio pré-gravado deve ser ouvido por ambos os instrumentistas para permitir um alinhamento sonoro mínimo entre eles. No vídeo é possível observar respostas similares por parte dos músicos, e ver como as interações se conectam técnica e sonoramente, o que poderia ser interpretado como que eles estão seguindo um processo composicional.

5.4 Ubimus decolonial

Para finalizar este capítulo, quero propor uma nova categoria, a de ubimus decolonial. O primeiro a esclarecer é que este conceito não é uma criação exclusivamente minha, é produto de vários anos de propostas e conversas dentro do NAP e da comunidade ubimus. Ser o primeiro a escrever sobre ela num texto acadêmico não me outorga uma patente sobre o conceito. Mais do que pensar numa autoria individual, podemos ver isso como um exemplo de criatividade (acadêmica) distribuída, fundamentada numa série de publicações, que foi condensada nesta tese.

394 Um vídeo da performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UksUyIgHdG4>. Acesso em 12 de novembro, 2023.

395 Esse tabuleiro é uma superfície plana com letras, números e símbolos. Nas sessões Ouija, os indivíduos tentam comunicar, através do movimento de um copo, com espíritos ou entidades sobrenaturais que respondem às suas questões numa conversa entre planos existenciais. Utilizamos a referência ao ritual Ouija como forma de interação entre agentes distantes, conectados pela internet (MEJÍA et al, 2022b)

396 A peça pode ser performada em qualquer aplicativo de comunicação com o protocolo VOIP como *Meet* ou *Skype*.

397 Os performers não interagem de forma síncrona devido ao atraso causado pela conexão com a internet. O áudio pré-gravado é utilizado pelos dois músicos com uma variação temporal menor que a latência do suporte remoto. Essa estratégia de semi-sincronização melhora o pensamento síncrono sem enquadrar Ouija num quadro acústico instrumental (MEJÍA et al, 2022b).

Como uma nova categoria, o *ubimus* decolonial é algo que ainda está por ser construído. A proposta é só uma peça para estabelecer diálogos, desenvolver e aprofundar processos com um viés decolonial. O *ubimus* decolonial foi pensado no paradigma *ubimus*, e sua aplicação mais imediata está orientada a essa comunidade, porém não é excludente de outro tipo de campos (sejam acadêmicos ou não) e é, por natureza, transdisciplinar (CASTRO-GÓMEZ 2007a). Essa transdisciplinaridade permite a confluência de diferentes áreas de conhecimento e o desenvolvimento de novas formas de pensar, ser e estar no mundo. Uma das consequências dessa transdisciplinaridade é a capacidade de transcender a categoria “música”³⁹⁸. Ao descentralizar a categoria “música” com toda sua carga histórica de colonialidades (a escrita musical, o racismo, a comercialização, a questão de gênero), e olhar para os processos criativos orientados ao sonoro, de uma posição corporizada, dialógica, localizada histórica e geograficamente, a *ubimus* decolonial tem a capacidade de dismantelar as epistemologias modernistas por trás das práticas musicais do paradigma acústico-instrumental, ao mesmo tempo que pode olhar para as novas formas de criação musical (mediadas pela tecnologia) para denunciar as novas formas de colonialidade. Para Trujillo (2008) a apropriação, de-construção e reconstrução das tecnologias é um processo útil na decolonização epistêmica por oferecer uma perspectiva diferente das tendências hegemônicas do “primeiro mundo”³⁹⁹.

O som é uma forma de conhecimento porque nos permite nos observar como sujeitos historicamente localizados, e o uso social das tecnologias permite uma apropriação capaz de criar novos “lugares epistêmicos” onde algumas práticas são desestabilizadas, o que leva a descentralizar os modos dominantes de saber (TRUJILLO, 2008). A autora se questiona sobre a forma em que o uso social das tecnologias pode se tornar um instrumento de conhecimento assim como um meio criativo, com a possibilidade de agenciar ações políticas. A *ubimus* oferece uma resposta positiva a esse questionamento ao colocar os processos criativos como um foco de estudo, e a *ubimus* decolonial busca adicionar um ativismo onde as ações políticas têm espaço. Outro exemplo que pode oferecer uma resposta a Trujillo (2008), e que fez parte da pesquisa bibliográfica do capítulo IV, é o de Nascimento (2017), mostrando o uso da música indígena (especificamente o rap) e sua difusão por meio das redes sociais, como uma ferramenta linguística revitalizadora ao se apropriar das infraestruturas tecnológicas da globalização para gerar novos espaços e interagir com um mundo desterritorializado.

398 Aqui estamos fazendo referência ao paradigma acústico-instrumental e a categorias como a nota musical, o ritmo, a melodia, a harmonia. Todas estas categorias estão atreladas a uma ontologia do que é música que depende de uma organização orientada a certos gêneros musicais (KELLER, MESSINA e OLIVEIRA, 2020).

399 Considero mais apropriado o termo norte global.

Nemer (2022) afirma que o campo tecnologia da informação tem se orientado a um uso utilitário, fundamentado nas perspectivas do norte global, onde os pesquisadores e designers percebem o oprimido⁴⁰⁰ como um simples consumidor, o que leva as tecnologias digitais a se tornarem um espaço de luta, e mostra a violência estrutural da era da informação devido à exploração, a marginalização, o imperialismo cultural e o desempoderamento que esta era está produzindo nos oprimidos⁴⁰¹. Como resposta a tal situação, o autor propõe o conceito de *tecnologias mudanas* como uma forma de se referir à apropriação das tecnologias cotidianas por parte dos oprimidos para aliviar a opressão. Isso seria um processo decolonial, por permitir a conscientização e a busca pela libertação. Barry Truax (TRUAX, 2020) afirma que a tecnologia, sua organização e usos não são determinísticos ou livres de preconceitos de gênero, no referente à arte sonora, mas que vozes alternativas podem emergir quando o design das tecnologias é aberto e flexível. Porém, o que dificulta todo esse potencial é a dependência das indústrias globais com a capacidade de controlar o desenvolvimento tecnológico. A comunidade ubimus não tem olhado para essa situação de uma forma passiva, e, ao invés de elogiar as oportunidades de negócios do mundo empresarial, os pesquisadores ubimus têm analisado de forma crítica o impacto social e ambiental do desenvolvimento e adoção das tecnologias da informação no fazer musical (LAZZARINI et al. 2020), como exemplo disso podemos citar a Lima et al. (2012) com a ubimus dialógica.

Nesse contexto, qual é a relevância do ubimus decolonial? A importância do ubimus decolonial radica em dar um passo a mais, indo da crítica para um ativismo na construção de formas outras de fazer, conhecer e viver as práticas culturais onde o som e a auralidade são centrais. Colocado de outra forma, e fazendo uma vez mais a analogia com Mignolo (2010a), o ubimus decolonial pretende mudar o os termos da conversa sobre música, e não só os conteúdos. Dentro do contexto acadêmico brasileiro, os espaços de pesquisa e de extensão universitária oferecem âmbitos apropriados para o ativismo e o diálogo com as comunidades. É com esse tipo de ações que a decolonialidade deixa de ser uma metáfora (TUCK e YANG, 2012) para atingir mudanças nos espaços sociais.

Se olharmos o resumo apresentado por Mejía et al. (2022b), é possível encontrar espaços apropriados para o desenvolvimento do ubimus decolonial:

(1) A busca por formas mais acessíveis para fazer música e incentivar a produção musical para todas as pessoas em qualquer lugar vai contra o elitismo presente em certas

400 Nemer (2022) toma o conceito de oprimido de Paulo Freire.

401 O trabalho de Nemer (2022) está focado nas favelas. Para o autor, a opressão é um resultado inevitável das experiências digitais dos moradores destes bairros periféricos.

práticas musicais. O *habitus* conservatorial perde validade quando não é preciso passar pelo modelo de ensino conservatorial para dominar um instrumento e fazer parte de atividades musicais. O uso da ASC em *Contracapas* (MESSINA e MEJÍA, 2020) questiona a partitura “tradicional” como categoria reguladora do ato performático, e a “obra” como um produto acabado.

(2) O desenvolvimento de processos de criação colaborativa onde se dá ênfase ao uso de recursos remotos desconfigura a ideia do “compositor gênio”, ao mesmo tempo que permite abarcar uma grande diversidade epistêmica. Se a presença física e a sincronicidade não são necessárias, então, teoricamente, é possível fazer atividades musicais criativas com quase qualquer pessoa. Nesse sentido, um exemplo a destacar é a experiência com o software *Kiwi* (MESSINA et al., 2019b).

(3) A busca por novas modalidades do pensar e do fazer musical oferece possibilidades para estabelecer conexões com o “lugar”, para que o som seja um subproduto de uma atividade socialmente situada, o que nos leva a uma construção do conhecimento corporizada e geopolitizada (GROSFOGUEL, 2008). O uso das práticas criativas baseadas na cognição ecológica, utilizadas na videodança *atravessamentos*, é um exemplo de novas modalidades para se aproximar do fazer musical.

(4) O uso de ambientes diversos para desenvolver a criatividade musical cotidiana permite superar as divisões rígidas e as hierarquias sociais herdadas da música acústico-instrumental, assim como os limites da interação musical orientada a espaços especializados como as salas de concerto ou os estudos de produção musical. Como exemplos menciono: (a) o recurso *Playsound.space* (STOLFI, MILO e BARTHET, 2019), com seu fomento à participação colaborativa por meio da sobreposição de camadas sonoras de conteúdos livres disponíveis na internet, e (b) a instalação multimídia interativa *Árvore das Memórias* (RIBEIRO NETTO et al. 2015), que permite a interação utilizando mensagens sonoras em mídias sociais ao transformar a árvore num repositório dos eventos ao seu redor.

Pelo enunciado anteriormente, a *ubimus* estaria numa posição privilegiada para desenvolver processos decoloniais, acredito que epistemologicamente isto é correto, porém existem algumas limitações que precisam ser discutidas. Aqui não considero que os aspectos técnicos sejam o principal empecilho, temas como a latência, a qualidade de áudio, a estabilidade na internet e acesso a meios para criar as ferramentas de software têm melhorado drasticamente durante as últimas décadas. São as questões sociais as que apresentam os maiores questionamentos.

A primeira dessas limitações consiste no diálogo com as tradições musicais de origem popular (sejam elas mediadas ou não pelas grandes indústrias culturais). Muitas dessas tradições musicais partem de organizações sonoras que de fato estão estruturadas metricamente, contudo, a altura não tem necessariamente um papel tão estrito como na tradição da música de concerto. Para Keller, Messina e Oliveira (2020), o paradigma acústico-instrumental leva a uma série de escolhas estéticas que vinculam as estratégias criativas aos gêneros musicais. Esse tipo de escolhas apresenta limitações quando são utilizados recursos voláteis, amétricos e descentralizados. Para esses autores, dentro do contexto ubimus, os “mecanismos de transferência de conhecimento não podem ser restringidos à ocorrência singular de uma manifestação cultural circunscrita em um período histórico e que implica em múltiplos vieses raciais, geográficos e econômicos” (KELLER, MESSINA e OLIVEIRA, 2020, p. 27). Se neste caso estamos olhando para a tradição de música de concerto com seus múltiplos desenvolvimentos na música contemporânea, experimental e a ubimus, o afirmado por esses autores faz sentido em uma posição decolonial.

Mas, se olhamos para as tradições sonoras dos povos historicamente subalternizados, tais desconexão para com os referentes culturais pode ser interpretada como uma manifestação da *auralidade branca* (THOMPSON, 2017). Está claro que as pesquisas ubimus não têm um foco exclusivo nos produtos sonoros (LAZZARINI et al. 2020), mas desconexão dos referentes apaga aspetos sociais e centraliza as epistemologias do norte global sobre a arte sonora. A ubimus, como um campo inovador, consegue acompanhar os desenvolvimentos tecnológicos⁴⁰² e manter um diálogo com novas problemáticas de um mundo globalizado e em crise climática. Entretanto, isso não significa que é possível fazer uma tabula rasa com respeito às heranças históricas do colonialismo. Em Messina et al. (2020) foi abordado o dilema de conjugar a decolonialidade com as práticas musicais contemporâneas e/ou experimentais, afirmando que para os autores “os nossos princípios poéticos e estéticos são inevitavelmente comprometidos com uma lógica eurocêntrica” (MESSINA et al. 2020, p. 104), ao mesmo tempo que se encontram comprometidos com a decolonialidade e com uma prática de desobediência epistêmica que questione a colonialidade do saber. Esse dilema só pode levar a que os dois paradigmas dialoguem a partir de “uma série de tensões, torções e lacerações comprometendo tanto as nossas trajetórias artísticas e acadêmicas, quanto, consequentemente, as nossas vidas pessoais” (idem, p. 105). Uma das coisas que busca o ubimus decolonial é encontrar espaços

402 A discussão sobre o bagulho musical, os NFT's e seus impactos climáticos são um exemplo disto.

propícios para que tais tensões, torções e lacerações, entrem num diálogo que permita, fazendo uma referência a Cergio Prudencio, a invenção como um caminho decolonial.

Vamos tomar, a título de exemplo, o gênero que mais foi discutido nas pesquisas do capítulo IV, o hip-hop. Nesse gênero, a organização rítmica é fundamental, o uso de ferramentas computacionais é a norma (com o uso sintetizadores e percussão digitais) e as alturas dos sons podem ser utilizadas com um certo grau de liberdade. Como colocar em diálogo a ubimus com esse gênero musical? É exatamente esse tipo de perguntas que buscam ser respondidas pelo ubimus decolonial.

A segunda limitação está relacionada com as pessoas que fazem parte das pesquisas e dos projetos ubimus. Uma maior diversidade epistêmica, uma que permita abranger conhecimentos outros, passa por uma maior diversidade humana dentro da comunidade ubimus, não unicamente no lugar de “sujeitos” a serem estudados, mas principalmente na posição de pesquisadores, para poder aportar suas próprias experiências e ideias, para poder construir um conhecimento dialógico. Fiz um comentário a respeito sobre o NAP, porém, não possuo dados específicos para fazer uma generalização com respeito à comunidade ubimus⁴⁰³. Ainda assim, o ubimus decolonial passa por gerar processos que fomentem a diversidade humana em uma perspectiva intercultural crítica (WALSH, 2005, 2007, 2008, 2010). Para conseguir isso, indo além de aceitar as pessoas sem aceitar suas epistemologias, talvez as observações que Ewell (2020) com respeito ao campo da teoria musical nos Estados Unidos e a inclusão de pessoas não brancas possam servir como uma referência para iniciar esse processo. Levando tais ideias para a comunidade ubimus, podemos: (1) assumir a existência do “ponto cego” com respeito às questões de gênero e raça⁴⁰⁴; (2) ter uma mesa redonda orientada dentro do simpósio ubimus para discutir esses temas; (3) organizar e publicar um dossiê que discuta a interseção entre essas questões e as práticas ubimus; (4) fazer uma busca ativa de pesquisadores e pesquisadoras que representem e trabalhem a interseção entre música, tecnologia e questões sociais (raça, gênero, decolonialidade etc.), e lhes convidar para participar de projetos.

Para fechar este capítulo, quero deixar uma definição provisória do que pode ser entendido por ubimus decolonial: uma forma de produção de conhecimento outro e de ativismo

403 Nesse sentido, uma revisão dos anais ubimus, olhando para questões de raça e gênero, se apresenta como um possível desenvolvimento desta tese.

404 Considero que isso acontece principalmente pela forma como são constituídos os espaços acadêmicos num nível societal, e não por práticas abertamente discriminatórias por parte de alguma pessoa em particular. Porém, cabe aos indivíduos, a cada um de nós, reconhecer essa situação e assumir atitudes para mudá-la. A primeira é reconhecer que existe o problema.

sobre o sonoro, os seres humanos e o meio ambiente, que está delimitada pela interseção entre a música, a(s) decolonialidade(s) e as tecnologias da informação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar esta tese, considero fundamental olhar para os objetivos específicos e ver como foram atingidos:

Oferecer um ponto de vista sobre o que pode ser entendido por decolonialidade: no capítulo 1 apresentei uma revisão de literatura abordando os antecedentes da decolonialidade, mencionei os aportes de alguns autores fundamentais como Frantz Fanon (1925-1961) e Edward Said (1935-2003), aprofundei nos textos do grupo Modernidade/Colonialidade com relação a categorias chave como *Colonialidade-Modernidade*, *colonialidade do poder* e *matriz de poder colonial* (colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero). Também apresentei algumas propostas teóricas orientadas a superar a colonialidade (a *trans-modernidade*, o *giro decolonial*, o *feminismo decolonial*, a *interculturalidade crítica*, as *pedagogias decoloniais*, as *epistemologias do sul* e a *desobediência epistêmica*). Foi enfatizado que estas são apenas algumas aproximações epistêmicas entre muitas possíveis.

Mostrar como a colonialidade faz parte constitutiva da música como prática social e como área de conhecimento: iniciei o capítulo dois discutindo sobre as estéticas decoloniais, para estabelecer uma conexão entre as ideias do capítulo um, que foram enunciadas dentro das ciências sociais, e o campo das artes. A discussão sobre estética decolonial nos permite entender como foi construído o conceito da “arte” como uma expressão de alteridade. Já entrando na música, discuto o que seria a (de)colonialidade musical, para aprofundar em algumas categorias como a escrita musical, o racismo na música, a música popular e a questão de gênero, o que nos permite entender como se manifesta a colonialidade na música, como uma prática social. No capítulo três, discuto a (de)colonialidade nas áreas de conhecimento musical, mostrando como a educação musical, a (etno)musicologia, a composição e a performance musical incorporam uma epistemologia colonialista.

Mostrar algumas propostas decoloniais originadas em espaços acadêmicos relacionadas com a música: no capítulo três apresentei diversas propostas decoloniais dentro da academia. O *giro deconservatorial* e a *pedagogia do conflito* foram formuladas na educação musical; o uso do rap indígena como ferramenta decolonial vem do ensino da história; as propostas de Ewell (2020) buscam superar o racismo dentro da teoria musical; Chávez e Skelchy (2019), assim como Sardo (2017) buscam gerar processos decoloniais por meio da etnomusicologia; Attas (2022), questionando as bases da análise musical; Neiva (2018), com o feminismo decolonial na música experimental; Bragagnolo (2021), com sua proposta de desclassificação do performer; Fonseca (2014), com seu questionamento das arqueologias

sonoras do presente e Cergio Prudencio, com a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), como um caso que conjuga composição, performance e ensino musical decolonial.

Oferecer um ponto de referência sobre a produção de conhecimento acadêmico relacionada com a música e a decolonialidade no Brasil: no capítulo quatro foi exposta uma pesquisa que utilizou diferentes bases de dados (Portal de Periódicos da Capes, o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a plataforma *Lattes* e o *Google Scholar*) para selecionar uma amostra de 123 textos (artigos, teses e dissertações), publicados entre 2013 e 2022. Esses textos não são a produção total sobre música e decolonialidade, mas são suficientes para gerar uma imagem bastante clara de como está se dando essa discussão. Ao analisar as referências bibliográficas, foi possível determinar as bases epistêmicas onde os aportes do grupo Modernidade/Colonialidade são fundamentais, mas não únicos ou excludentes de outras posições. Ao olhar para as pessoas que publicaram os textos mostrei uma abrangência internacional, e pelo uso de categorias consegui evidenciar as tendências temáticas dentro dos textos. Também encontrei uma variedade epistêmica nos textos selecionados que nos leva a pensar em (de)colonialidades, algo coerente com a ecologia dos saberes.

Através da discussão sobre ubimus, oferecer uma resposta pessoal à questão da decolonialidade em música: no capítulo cinco, deixo de ser um observador “neutro” da discussão acadêmica para discutir os trabalhos feitos dentro do NAP. Sou autor em vários deles; é naquele espaço que estou advogando pela decolonialidade, praticamente desde que entrei no doutorado. É no ubimus decolonial que eu consegui realizar ações coerentes com as ideias decoloniais. Não é exagero dizer que a pandemia da covid-19 foi um fator determinante para escolher este caminho, porém não foi o motivo pelo qual me mantive nesta trilha. Esta é uma abordagem pessoal, compartilhada por vários dos colegas do NAP e da comunidade ubimus, com um grande potencial de aplicações. Entretanto, não é uma resposta mágica a todos os questionamentos decoloniais. O ubimus decolonial é só um caminho a mais, entre muitos possíveis.

O objetivo geral que orientou esta tese foi entender como tem sido construído o conhecimento acadêmico na discussão decolonial sobre música no contexto nacional e internacional. Considero que, com o exposto neste texto, é possível, sim, entender essa construção de conhecimento. Foram levantadas e discutidas diversas fontes bibliográficas nacionais e internacionais, dentro de diversas áreas de conhecimento, que iniciam nas ciências humanas no capítulo um, transitam pela estética, a música nas suas diversas subáreas, a história,

a literatura, a comunicação, a educação (como grande área), os estudos interdisciplinares, a linguística, as relações étnicas e a saúde, para chegar na interseção entre música e tecnologia, por meio da ubimus, no capítulo cinco. Também ofereci um contexto epistemológico para compreender tais argumentos, mencionando limitações e críticas sempre que possível, e esclarecendo que esta é só uma dentre as várias interpretações possíveis.

Talvez um dos principais desafios para a decolonialidade seja o de encontrar um ponto de equilíbrio entre as múltiplas aproximações e os pontos comuns, para poder gerar mudanças na sociedade. A decolonialidade não pode se tornar um significante vazio. Espero que o exposto neste texto sirva ao leitor como um guia para buscar esse equilíbrio, como uma ferramenta de referência para futuras pesquisas, poupando tempo e esforços na busca de referenciais teóricos, mostrando o que já foi feito, como foi feito e os espaços para futuros desenvolvimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Arthur Emanuel Lea. PENSAMENTO DECOLONIAL NO COACHELLA 2018. **Revista DisSoL-Discursos, Sociedade e Linguagem**, [S. l.], v. 15, n. 6, p. 62–91, 2022. Disponível em: <http://ojs.univas.edu.br/index.php/revistadissol/article/view/991>.
- AGAWU, Kofi. Tonality as a Colonizing Force in Africa. In: RADANO, Ronald; KUN, Josh (org.). **Audible Empire**. Durham, London: Duke University press, 2016. p. 433. DOI: 10.1215/9780822374947-016.
- AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. **Journal of Musicology**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 297–307, 1997. DOI: 10.2307/763911. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/763911>.
- AHMAD, Aijaz. The politics of literary postcoloniality. **Race & Class**, [S. l.], v. 36, n. 3, p. 1–20, 1995. DOI: 10.1177/030639689503600301. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030639689503600301>.
- AHMAD, Aijaz. **In Theory Classes, Nations, Literatures**. London: Verso, 1992.
- AHMED, Sara. A phenomenology of whiteness. **Feminist Theory**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 149–168, 2007. DOI: 10.1177/1464700107078139. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464700107078139>.
- ALBÁN, Adolfo; ROSERO, José R. Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. **Nómadas**, [S. l.], v. 45, 2016.
- ALBUQUERQUE, GERSON RODRIGUES DE. AMAZONIALISMO. In: (Gerson Albulquerque, Agenor Sarraf Pacheco, Org.) UWA’KÜRÜ: DICIONÁRIO ANALÍTICO 2016, Rio Branco. **Anais [...]**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016. p. 74–97. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/628>.
- ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette Amalia. **ETNOMUSICOLOGÍA Y DECOLONIALIDAD SABER HABLAR: EL CASO DE LA DANZA DE INDITAS DE LA HUASTECA**. 2015. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, [S. l.], 2015.
- ALIMONDA, Héctor. La colonialidad de la naturaleza. una aproximación a la Ecología Política Latinoamericana. In: ALIMONDA, Hector (org.). **La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina**. Buenos Aires: CLASCO, 2011. p. 21–58.
- ALMEIDA, Fabio Sampaio De. EPiSTEMiCÍDiO. In: DA SILVA MATOS, Doris Cristina Vicente; LANDULFO DE SOUSA, Lopes Cristiane Maria Campelo (org.). **Suleando conceitos e linguagens: decolonialidades e epistemologias outras**. primeira e ed. Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 163–168.
- ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro L. The practices of experimentalism in latin@ and latin american music: An introduction. In: ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro L. (org.). **Experimentalisms**

in Practice: Music Perspectives from Latin America. New York: Oxford University Press., 2018. p. 1–17. DOI: 10.1093/oso/9780190842741.003.0001.

ALVES SIMÃO, Joana Luís. **HE VILLANCICOS DE NEGROS IN MANUSCRIPT 50 OF THE BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA: A CASE STUDY OF BLACK CULTURAL AGENCY AND RACIAL REPRESENTATION IN 17TH-CENTURY PORTUGAL.** 2017. Bowling Green State University, [S. l.], 2017. Disponível em: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1483636386001958.

ALVES, Carolina Gonçalves. “Ô abre alas que eu quero passar”: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 18–36, 2020.

AMICO, Stephen. “We Are All Musicologists Now”; or, the End of Ethnomusicology. **Journal of Musicology**, [S. l.], v. 37, n. 1, p. 1–32, 2020. DOI: 10.1525/jm.2020.37.1.1. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/jm/article/37/1/1/107041/We-Are-All-Musicologists-Now-or-the-End>.

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. Modernidade, Colonialidade e Tradição: uma Reflexão Sobre o Repertório Padrão de Concerto no Estudo e Prática do Violino. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 221–238, 2020.

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. **COLONIALIDADE E TRADIÇÃO: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto.** 2021. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, [S. l.], 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/48162>.

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. **Revista Brasileira de Música**, [S. l.], v. 20, p. 7–15, 1992.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures: 2nd edition.** second ed. New York: Routledge, 2002. DOI: 10.4324/9780203426081.

ATTAS, Robin. The Many Paths of Decolonization: Exploring Colonizing and Decolonizing Analyses of a Tribe Called Red’s “How I Feel”. **Music Theory Online**, [S. l.], v. 28, n. 2, p. 19, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.2.11. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.attas.html>.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão : o Conservatório de Música no Império do Brasil. **Revista Brasileira de Música _ Programa de Pós-Graduação _ Escola de Música da UFRJ _ v. 23/1**, [S. l.], 2010.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [S. l.], n. 11, 2013. DOI: 10.1590/s0103-33522013000200004.

BALTAR, Paula. A Teoria Crítica sob o olhar da decolonialidade. **Tensões Mundiais**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 21–47, 2020. DOI: 10.33956/tensoesmundiais.v16i31.2432.

BARAGWANATH, Nicholas. The Supremacist's Toolbox, Existential Angst, and Current Approaches to Teaching Basic Music Theory. In: WESTERN CLASSICAL MUSIC PEDAGOGY: MUSIC THEORY, ANALYSIS AND TECHNIQUES OF COMPOSITION 2013, London. **Anais** [...]. London p. 1–13. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332381570_The_Supremacist%27s_Toolbox_Existential_Angst_and_Current_Approaches_to_Teaching_Basic_Music_Theory. Acesso em: 11 set. 2022.

BARBOSA, Marcio Ricardo Da Silva. **As Marcas Da Rua: Experiências Decoloniais De Consumo No Hip-Hop**. 2022. Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36991>.

BARRETO, Lucas Wendell de Oliveira; OLIVEIRA, Valéria Maria Santana; MESQUITA, Ilka Miglio De. Memória/identidade Xokó e a decolonização do ensino de História. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, [S. l.], v. 2, n. 34, p. 23–40, 2019. DOI: 10.36661/2238-9717.2019n34.11101.

BASTOS, Rafael José de Menezes. ESBOÇO DE UMA TEORIA DA MÚSICA: PARA ALÉM DE UMA ANTROPOLOGIA SEM MÚSICA E DE UMA MUSICOLOGIA SEM HOMEM. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 49–101, 2014. DOI: 10.48074/aceno.v1i1.1800. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/1800>.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Key Concepts**. London: Routledge, 2005.

BIELETTU-BUENO, Natalia. Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. **El oído Pensante**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 111–134, 2019. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7563>.

BLOECHL, Olivia. Race, empire, and early music. In: BLOECHL, Olivia; LOWE, Melanie; KALLBERG, Jeffrey (org.). **Rethinking Difference in Music Scholarship**. casmbridge: Cambridge University Press, 2014. p. 77–107. DOI: 10.1017/CBO9781139208451.003. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9781139208451%23c02667-3-0/type/book_part.

BLOMBERG, CARLA. Histórias Da Música No Brasil E Musicologia: Uma Leitura Preliminar. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 43, n. 0, p. 415–444, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/8040>.

BOHLMAN, Philip V. Ontologies of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.). **Rethinking music**. New York: Oxford university press, 2001. p. 17–34.

BOHLMAN, Philip V. Musicology as a Political Act. **Journal of Musicology**, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 411–436, 1993. DOI: 10.2307/764020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/764020>. Acesso em: 9 nov. 2022.

BOLAÑOS, Martín. El lugar del arte en la opción por una desobediencia epistémica decolonial. **Revista Hermeneutic**, [S. l.], v. 18, p. 65–82, 2020. Disponível em: <https://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/view/721>.

BORNÉO FUNCK, Susana; ALÓS, Anselmo. “A distopia de ontem é a realidade de hoje”: uma entrevista com Susana Bornéo Funck. **Letras**, [S. l.], n. 59, p. 385, 2020. DOI: 10.5902/2176148544097. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/44097>.

BRAGAGNOLO, Bibiana. A identidade do performer musical: marcas e possibilidades de desclassificação. **PerCursos**, [S. l.], v. 22, n. 50, p. 065–090, 2021. DOI: 10.5965/1984724622502021065. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/19856>.

BRITO, Antonio Guimaraes. Reflexões sobre a decolonialidade em uma perspectiva histórica. **Intellèctus**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 1–15, 2021. DOI: 10.12957/intellectus.2021.59840.

BROWN, Danielle. **Open Letter on Racism in Music Studies**. 2020. Disponível em: <https://www.mypeopletellstories.com/blog/open-letter>. Acesso em: 5 nov. 2022.

BUDÓ, Lourenço de Nardin. **Analysis Of Uncompiled Extended Violin Techniques With Didactic Musical And Audiovisual Examples**. 2015. University of Georgia, [S. l.], 2015.

CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. **Revista Opus**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 125–150, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/79>.

CABRAL, Thiago; DA COSTA, Valério Fiel. Como colocar a análise na “música enquanto performance”? In: ANAIS DO 4^o ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL – EITAM 4 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ECA/USP, 2017. p. 73–80.

CÁCERES, Eduardo. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea-Una alternativa diferente. **Revista Musical Chilena**, [S. l.], v. 43, n. 172, p. 46–84, 1989.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas Locais, discursos universalizantes. In: FIGUEIRÓ, Cristiano Severo (org.). **Desobediência sonora**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 15–72.

CARABETTA, Silvia. Reflexiones para la construcción de una educación musical intercultural: Cuando lo pedagógico y lo epistemológico se desencuentran. **REVISTA INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL**, [S. l.], v. 5, p. 119–127, 2017. DOI: 10.12967/RIEM-2017-5-p119-127. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.12967/RIEM-2017-5-p119-127>.

CARMO, Jonatha Maximiniano Do. Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira. **E-Hum**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 73–84, 2016. DOI: <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1851>. Disponível em: <https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/1851>.

CARNEIRO, Everton Nery; TEXEIRA, Luis Eberson. Pele negra, máscaras brancas: uma ressignificação decolonial de uma alteridade martinicana/africana. **Revista Cactacea**, [S. l.], v.

02, n. 04, p. 19–34, 2022. DOI: 10.7476/9788523212148. Disponível em: <https://rgt.ifsp.edu.br/ojs/index.php/revistacactacea/issue/view/4/5>.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música**, [S. l.], n. 1, p. 32–57, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2431>.

CASTELLANI, Felipe Merker; LIMA, Manuel Pessoa De. Música, branquitude e experimentalismo: perspectivas críticas. **PerCursos**, [S. l.], v. 22, n. 50, 2021. DOI: 10.5965/1984724622502021319.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007a.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La poscolonialidad explicada a los niños**. 2005. ed. Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Editorial. **NÓMADAS**, [S. l.], n. 26, 2007. Disponível em: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/23-teorias-decoloniales-en-america-latina-nomadas-26>.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **Crítica De La Razón Latinoamericana**. 2da edição ed. Bogota: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

CASTRO-GOMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Prologo. Giro decolonial, teoria critica y pensamiento heterarquico. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramon (org.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogota: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9–23.

CASTRO, SEBASTIÁN TOBÍAS; SHIFRES, Favio. Colonialidad musical y desobediencia epistemológica en el sentido común de los estudiantes iniciales universitarios. **Átemus**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 19–26, 2018.

CAVALCANTI, Guilherme Marelli Cardoso. Gênero, Militância LGBT E Musicologia Queer No Brasil. **Música em Foco**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 6–10, 2018.

CERBONE, David R. **Heidegger: A Guide for the Perplexed**. London: Continuum International Publishing Group, 2008. DOI: 10.5040/9781472546845.

CHÁVEZ, Luis; SKELCHY, Russell P. Decolonization for Ethnomusicology and Music Studies in Higher Education. **Action, Criticism, and Theory for Music Education**, [S. l.], v. 18, n. 3, 2019. DOI: 10.22176/act18.3.115.

CHOHAN, Usman W. Non-Fungible Tokens: Blockchains, Scarcity, and Value. **SSRN Electronic Journal**, [S. l.], 2021. DOI: 10.2139/SSRN.3822743. Disponível em: <https://papers.ssrn.com/abstract=3822743>. Acesso em: 22 mar. 2022.

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem Criação De Um Tempo-Espaço De Experimentação**. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A., 2002.

COHON, João Casimiro Kahil; SANCHEZ, Leonardo Pellegrin; PINO, Ramón Del. Dossiê: Música enquanto prática decolonial. **Revista de Antropologia e Arte (PROA)**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 9–17, 2020.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. **Ictus**, [S. l.], v. 7, p. 7–32, 2006. DOI: <https://doi.org/10.9771/ictus.v7i0.34284>.

COOK, Nicholas. Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. In: BLAŽEKOVIĆ, ZDRAVKO; MACKENZIE, DOBBS BARBARA (org.). **Music's Intellectual History: Funders, Followers and Fads**. New York: RILM, 2009. p. 775–790.

CORONIL, Fernando. Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories. **Cultural Anthropology**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 51–87, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/656209>.

CORRADO, Omar. Coriún Aharonián. Desde el sur. **el oído pensante**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 130–144, 2014.

COSTA, Anderson de Jesus. As musicovivências do reggae e suas pulsões de (re)existência. **Horizontes Antropológicos**, [S. l.], v. 28, n. 63, p. 247–274, 2022. DOI: 10.1590/s0104-71832022000200009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832022000200247&tlng=pt.

COSTA, Jessixa Maria de Queiroz. LEI 11.645/2008: Música Indígena Como Ferramenta Decolonial E Educativa Para O Ensino De História. **Revista Outras Fronteiras**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 240–255, 2020.

COSTA, Valério Fiel Da. **Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

COSTA, Valério Fiel Da. O Lugar da performance na música indeterminada cageana. **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 7, 2018. DOI: 10.5216/mh.v17i1.46422. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/46422>.

COSTALONGA, Leandro lesqueves; MESSINA, Marcello; KELLER, Damián. Atividades Musicais Ubíquas e suas Tecnologias. In: (José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, Org.)ARTES EM TEMPOS DE PANDEMIA: ANAIS DO X SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS ARTES 2020, Victória. **Anais [...]**. Victória: EDUFES, 2020. p. 470–478.

COURA, Fabio; LIMA, Claudia. Modernismo decapitado: a reantropofagia musical do Arandu Arakuaa Autores. **RevistaGraphos**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 129–148, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/64196/36864>.

CURIEL, Ochy. Critica poscolonial desde las practicas politicas del feminsimo antirracista. **Nómadas**, [S. l.], n. 26, 2007.

CUSICK, Suzanne G. Gender; Musicology, and Feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (org.). **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 471–498.

DE CARVALHO, Jose Jorge. Los estudios culturales en América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes. **Tabula Rasa**, [S. l.], n. 12, p. 229–251, 2010. DOI: 10.25058/20112742.394. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero12/los-estudios-culturales-en-america-latina-interculturalidad-acciones-afirmativas-y-encuentro-de-saberes/>.

DE CARVALHO, José Jorge. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson M.; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. p. 79–106.

DE CARVALHO, José Jorge; FLÓREZ FLÓREZ, Juliana. Encuentro de saberes: proyecto para decolonizar el conocimiento universitario eurocéntrico. **Nómadas**, [S. l.], v. 41, p. 131–147, 2014.

DE CARVALHO, José Jorge; VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. O Encontro de Saberes nas Universidades. Uma síntese dos dez primeiros anos. **Revista Mundaú**, [S. l.], n. 9, p. 23–49, 2021. DOI: 10.28998/rm.2020.n.9.11128. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/11128>.

DE LIMA, Maria Helena; KELLER, Damián; PIMENTA, Marcelo Soares; LAZZARINI, Victor; MILETTO, Evandro Manara. Creativity-centred design for ubiquitous musical activities: Two case studies. **Journal of Music, Technology and Education**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 195–222, 2012. DOI: 10.1386/jmte.5.2.195_1. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jmte.5.2.195_1.

DE SOUZA, Luan Sodré. Os Sambas Do Recôncavo Baiano No Ensino Acadêmico Do Violão: Uma Proposta Decolonial De Ensino Em Resposta À Colonialidade Do Saber. **Pontos de Interrogação — Revista de Crítica Cultural**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 75, 2018. DOI: 10.30620/p.i.v8i2.5913. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/5913>.

DE VRIES, Alex; STOLL, Christian. Bitcoin's growing e-waste problem. **Resources, Conservation and Recycling**, [S. l.], v. 175, p. 105901, 2021. DOI: 10.1016/J.RESCONREC.2021.105901.

DEMORE, Givas; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia. **Ictus**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 43–64, 2020. DOI: <https://doi.org/10.9771/ictus.v14i2.41974>.

DIAS FILHO, CLAUDIO AURELIO LEAL. **Fé No Surué: Análise De Produção De Documentário Sobre Um Festejo Na Amazônia**. 2022. Universidade Federal de Mato Grosso, [S. l.], 2022. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/handle/1/3757>.

DOMINGUES, Glauber Resende; BATISTA, Leonardo Moraes. Fladern Brasil: ações de resistência em meio à pandemia de COVID-19. **Revista Música**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 259–281, 2020. DOI: 10.11606/rm.v20i2.179805.

DORIGATTI, Maicon. **A Música Popular Latino-Americana: Perspectivas Contra-Hegemônicas E Decoloniais**. 2020. Universidade de Caxias do Sul, [S. l.], 2020.

DÖRING, Katharina. Ouvindo A Diversidade Musical Do Mundo – Para Uma Educação Musical Cognitiva “Além Das Fronteiras”. **Revista da FAEBA - Educação e Contemporaneidade**, [S. l.], v. 26, n. 48, p. 27–46, 2019. DOI: 10.21879/faeaba2358-0194.2017.v26.n48.p27-46. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/faeaba/article/view/7564>.

DROTT, Eric. Fake streams, listening bots, and click farms: Counterfeiting attention in the streaming music economy. **American Music**, [S. l.], v. 38, n. 2, p. 153–175, 2020. DOI: 10.5406/americanmusic.38.2.0153.

DUSSEL, Enrique. Europa , modernidade e eurocentrismo. **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**, [S. l.], 2005. Disponível em: https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf.

DUSSEL, Enrique. SIETE HIPÓTESIS Para Una Estética De La Liberación. **Revista PRAXIS**, [S. l.], n. 77, p. 1, 2018. DOI: 10.15359/77.1. Disponível em: <http://revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/10520>.

DUSSEL, Enrique. **Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión**. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

EFFINGHAN, Nikk. **An introduction to Ontology**. Cambridge: Polity Press, 2013.

EMERSON, Ken. Stephen Foster and American Popular Culture. **American Music**, [S. l.], v. 30, n. 3, p. 397–404, 2012. DOI: 10.5406/americanmusic.30.3.0397. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/americanmusic.30.3.0397>.

ESCOBAR, Arturo. MUNDOS Y CONOCIMIENTOS DE OTRO MODO El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. **Tabula rasa**, [S. l.], v. 1, p. 51–86, 2003. Disponível em: <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/8-articulos/33-tabla-de-contenido-no-26>. Acesso em: 24 mar. 2022.

ESPADA, Martin. **Música, interculturalidad e identidad sonora**. 2019. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, [S. l.], 2019. Disponível em: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11388>.

ESTIVIL, Patricia VIRGINIA Cuevas. **Imagens poéticas e decolonização na obra de violeta parra**. 2018. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/3669>.

EWELL, Philip A. Music Theory and the White Racial Frame. **Music Theory Online**, [S. l.], v. 26, n. 2, 2020. DOI: 10.30535/mto.26.2.4. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora Ulisseia Lisboa, 1965. DOI: 10.4000/cultura.2585.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. DOI: 10.7476/9788523212148. Disponível em: https://books.scielo.org/edufba/files/2023/02/EDUFBA-pel_neg_mas_bra-aviso-1.pdf.

FARIA, Aurélio Inácio. **Música, Decolonialidade e Ensino de História: perspectivas a partir do rap indígena**. 2022. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11938>.

FEICHAS, Leonardo. The Program Music in Valle's 26 Characteristic and Concert Preludes for Violin Alone: The Performer-Audience Relation on Stage. In: (Jane Ginsborg, Alexandra Lamont, Stephanie Bramley, Org.) PRO-CEEDINGS OF THE EUROPEAN SOCIETY FOR COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC (ESCOM) 2015, Manchester. **Anais [...]**. Manchester: Royal Northern College of Music, 2015. p. 65.

FEICHAS, Leonardo; KELLER, Damián; SILVA, Carlos Eduardo Da; SILVA, Marxson Henrique Da. Sons Biofônicos E Criação Musical: Estudo exploratório dos fatores criativos utilizando emulações instrumentais de sons cotidianos. In: (Emanuel Cordeiro, Damián Keller, Marcello Messina, Jefferson Tiago de Souza Mendes da Silva, Gustavo Frosi Benetti, Org.) SIMA 2017: ANAIS DO VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA 2017, Macapa. **Anais [...]**. Macapa: Editora Da Universidade Federal De Roraima, 2017. p. 363–373. Disponível em: <https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01985312>.

FELFELI-CRAWFORD, Karishmeh. Analysing Indian Ocean's Kandisa: a dialogue with decolonisation. **Ethnomusicology Forum**, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 82–104, 2021. DOI: 10.1080/17411912.2021.1939755. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411912.2021.1939755>.

FIGUEIREDO, Carlos vinicius da Silva. Estudos Subalternos: Uma Introdução* Subaltern Studies: an Introduction. **Raído**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. 83–92, 2010. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/56267864/FIGUEIREDO_Estudos_Subalternos_uma_introducao_artigo-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1651166682&Signature=XwxNZvAKuaw3V7TOhc2ccS5Jh7D30G3hKpIdHZBWST-OD9HYZpsH2dfZXAM661dw~RcwQX76nYfU00OqqZO7Dd-A~Id8MyySLkLxUXG.

FONSECA, Susan Campos. NOISE, Sonic Experimentation, And Interior Coloniality In Costa Rica. In: ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro L. (org.). **Experimentalisms in Practice Music Perspectives From Latin America**. New York: Oxford University Press., 2018. p. 369.

FONSECA, Susan Campos. ¿Arqueologías sonoras del presente? **Boletín Música. Estudios Culturas Originarias de América**, [S. l.], v. 37, p. 27–43, 2014.

FRANCO, Mabel. **Cergio Prudencio: ‘Tengo mucho de indio biológico’**. 2012. Disponível em: <http://cartaaunfenix.blogspot.com/2015/11/cergio-prudencio-tengo-mucho-de-indio.html#:~:text=Porque es fácil llenarse la,procesos regresivos ni mucho menos>.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 1ed. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GANDARILLA SALGADO, José Guadalupe. Teoría poscolonial y encare decolonial: hurgando en sus genealogías. **Revista Educação, Pesquisa e Inclusão**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 8–23, 2020. DOI: 10.18227/2675-3294repi.v1i1.6493.

GANDARILLA SALGADO, José Guadalupe; GARCÍA-BRAVO, María Haydeé; BENZI, Daniele. Two Decades of Aníbal Quijano’s Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. **Contexto Internacional**, [S. l.], v. 43, n. 1, 2021. DOI: 10.1590/s0102-8529.2019430100009.

GAUTIER, Ana María Ochoa. **AurAlity Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia**. Durham, London: Duke University press, 2014.

GERALD, JPB. Worth the Risk: Towards Decentring Whiteness in English Language Teaching. **BC TEAL Journal**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 44–54, 2020.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music**. New york: Oxford university press, 1992.

GOLDSCHMITT, K. E. The long history of the 2017 spotify “fake music” scandal. **American Music**, [S. l.], v. 38, n. 2, p. 131–152, 2020. DOI: 10.5406/americanmusic.38.2.0131.

GÓMEZ VÉLEZ, Martha Isabel; SALDARRIAGA GRISALES, Dora Cecilia; LÓPEZ GIL, María Claudia; ZAPATA BOTERO, Lina María. Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad/colonialidad y el eurocentrismo. **Ratio Juris**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 27–60, 2017. DOI: 10.24142/raju.v12n24a2. Disponível em: <http://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/ratiojuris/article/view/377>.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.92910. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92910>.

GOMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas Decoloniales**. 1. ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Claves**, [S. l.], v. 9, n. 14, p. 1–28, 2020.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, Education**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. DOI: 10.1017/CBO9780511585456. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/product/identifier/9780511585456/type/book>.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: Racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. DOI: 10.1590/S0102-69922016000100003.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 80, p. 115–147, 2008. DOI: 10.4000/rccs.697. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>.

GUIER, Alberto Moreno. Observaciones sobre la Educación Musical Instrumental Universitaria y su Proceso de Decolonización: Un enfoque Teórico-Práctico. In: BARRANTES, Jesus Iran; VARGAS, Juan pablo Zuniga (org.). **Pedagogía Universitaria: Diálogos de Saberes Interdisciplinarios**. 1 ed. ed. Herendia: División de Educología de la Universidad Nacional, Costa Rica., 2021. p. 97–111. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11056/21305>.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

HERBETTA, Alexandre. Currículos mais musicais: considerações sobre transformações em matrizes curriculares indígenas, escolares e universitárias. **Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 200–220, 2020. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3519>. Acesso em: 5 out. 2022.

HERRERA, Eduardo. El compositor uruguayo Coriún Aharonián: Música, ideología y el rol del compositor en la sociedad. **Latin American Music Review**, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 254–285, 2013. DOI: 10.7560/LAMR34205. Disponível em: <https://www.utexaspressjournals.org/doi/10.7560/LAMR34205>.

HERRERA, Eduardo. Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo XX y primeras décadas del XXI desde una perspectiva poscolonial. **Pauta**, [S. l.], v. 32, n. 135, p. 44–57, 2015. DOI: <https://doi.org/10.7282/T36H4KJV>.

HINKEL, Jaison; MAHEIRIE, Kátia. Potencialidades de um saber afrodiaspórico: reflexões a partir do reggae. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 1–15, 2022. DOI: 10.5007/1807-1384.2022.e90233. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/90233>.

HOLGUÍN, Pilar Jovanna. La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. **Revista Internacional De Educación Musical**, [S. l.], v. 5, p. 149–156, 2017. DOI: 10.12967/RIEM-2017-5-p149-156. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.12967/RIEM-2017-5-p149-156>.

HOLGUÍN, Pilar Jovanna; SHIFRES, Favio. Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. **Calle 14**, [S. l.], v. 10, n. 15, p. 40–53, 2015.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma historia de cantares de Sion na terra dos Brasis : a musica na atuação dos Jesuitas na America Portuguesa (1549-1759)**. 2006. Universidade Estadual

de Campinas, Campinas, 2006. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2006.367588. Disponível em: http://acervus.unicamp.br/index.asp?codigo_sophia=367588.

HONDERICH, Ted. **Enciclopedia Oxford de Filosofia**. Madrid: Oxford University press, 2001.

HUTCHENS, Benjamin. **Levinas: A Guide For the Perplexed**. London: Continuum, 2004. DOI: 10.5040/9781472547019.

HUTCHINS, Edwin. Cognitive Ecology. **Topics in Cognitive Science**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 705–715, 2010. DOI: 10.1111/j.1756-8765.2010.01089.x.

IAZZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659117.pdf>.

IGLESIAS ROSSI, ALEJANDRO. Descolonizando la música: la creación de la primera Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. **Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas**, [S. l.], n. 10, p. 29–45, 2020. DOI: 10.18537/tria.10.01.03. Disponível em: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3544>.

KELLER, D.; MESSINA, M.; DA SILVA, M.; FEICHAS, L. V. Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa. **Journal of Digital Media & Interaction**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 117–132, 2020. DOI: <https://doi.org/10.34624/jdmi.v3i5.3720>. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/3720>.

KELLER, Damián. Compositional Processes from an Ecological Perspective. **Leonardo Music Journal**, [S. l.], v. 10, p. 55–60, 2000. DOI: 10.1162/096112100570459.

KELLER, Damián; BARREIRO, Daniel Luís; QUEIROZ, Marcelo; PIMENTA, Marcelo Soares. ANCHORING IN UBIQUITOUS MUSICAL ACTIVITIES. IV: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE (ICMC 2010) 2010, New York. **Anais [...]**. New York: University of Michigan Library, 2010. p. 319–326. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.bbp2372.2010.064>.

KELLER, Damián; FEICHAS, Leonardo. Ecompositional and performative strategies for creative usage of everyday sounds: Creative semantic anchoring. **Leonardo**, [S. l.], v. 51, n. 2, p. 195–196, 2018. DOI: 10.1162/LEON_a_01526.

KELLER, Damián; GOMES, Cláudio; ALIEL, Luzilei. The Handy Metaphor: Bimanual, touchless interaction for the internet of musical things. **Journal of New Music Research**, [S. l.], v. 48, n. 4, p. 385–396, 2019. DOI: 10.1080/09298215.2019.1654525. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298215.2019.1654525>.

KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor. Ecologically Grounded Creative Practices in Ubiquitous Music. **Organised Sound**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 61–72, 2017. DOI: 10.1017/S1355771816000340. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S1355771816000340/type/journal_article.

KELLER, Damian; LAZZARINI, Victor; PIMENTA, Marcelo Soares. **Ubiquitous Music**. New York: Springer, 2014.

KELLER, Damián; MESSINA, Marcello. The Ubimus Symposium In 2022, Peeking Into The Musical Past. *IN: PROCEEDINGS OF THE UBIQUITOUS MUSIC SYMPOSIUM 2022, Anais [...]*. : g-ubimus, 2022. p. 5–10.

KELLER, Damian; MESSINA, Marcello; OLIVEIRA, F. .. Second Wave Ubiquitous Music. **Journal of Digital Media & Interaction**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 5–20, 2020.

KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get out. **Critical Inquiry**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 311–331, 1980. DOI: 10.1086/448101. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448101>.

KETTULY MASSAHUD DE CARVALHO, Rayann. Desobediência Epistêmica, Filosofia Do Sul E a Crítica Decolonial À Racionalidade Moderna. **Revista Inter-Legere**, [S. l.], v. 3, n. 29, p. c21306, 2020. DOI: 10.21680/1982-1662.2020v3n29id21306.

KORSYN, Kevin. The death of musical analysis? The concept of unity revisited. **Music Analysis**, [S. l.], v. 23, n. 2–3, p. 337–351, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3700450>.

KRAMANN, G. OF RENOUNCING TO DO SOMETHING GRANDIOSE. *IN: PROCEEDINGS OF THE 10TH WORKSHOP ON UBIQUITOUS MUSIC (UBIMUS 2020) 2020, Porto Seguro. Anais [...]*. Porto Seguro: g-ubimus, 2020. p. 21–35.

LACOSTE, Y.; RAJAGOPALAN, K. **A geopolítica do inglês**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

LARSEN, JULIANE CRISTINA. **Republicana, moderna e cosmopolita: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914**. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LAZZARINI, Victor; KELLER, Damián; OTERO, Nuno; TURCHET, Luca. The ecologies of ubiquitous music. *In: LAZZARINI, Victor; KELLER, Damián; OTERO, Nuno; TURCHET, Luca (org.). Ubiquitous Music Ecologies*. London: Routledge, 2020. p. 1–22. DOI: 10.4324/9780429281440-1.

LEFF, Enrique. La Complejidad Ambiental. **Polis Revista Latinoamericana**, [S. l.], n. 16, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polis/4605>.

LEITE FERNANDES, Paula Fernanda De Andrade; DE ANDRADE, Alice Fernandes; AMBROSIO, Leticia; FRAGELLI, Clau. “É som de preto, de favelado”: o funk como forma de (r)existência para crianças e adolescentes em acolhimento/“Its black marginalized music”: funk as a way of (r)existence for children and young’s in foster. **Revista Interinstitucional Brasileira de Terapia Ocupacional - REVISBRATO**, [S. l.], v. 5, n. 4, 2021. DOI: 10.47222/2526-3544.rbto41463.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totality and Infinity: An Essay on Exteriority**. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

LEVITZ, Tamara. The Musicological Elite. **Current Musicology**, [S. l.], v. 102, n. Spring, 2018.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. **Black Music Research Journal**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 91, 1996. DOI: 10.2307/779379. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/779379?origin=crossref>.

LIEBENBERG, Visser. **Artistic experimentation through decolonial sound projects for clarinet**. 2021. Stellenbosch University, [S. l.], 2021.

LIMA, Mither Amorim Mendonça De Aziz. **Música Na Raça: compondo pesquisa-criação-ensino com mestrxs do Matamba Tombenci Neto**. 2020. Universidade Federal do Sul da Bahia, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://sig.ufsb.edu.br/sigaa/verArquivo?idArquivo=475757&key=e16cd7d0691095f373efb105cd29e9f9>.

LÓPEZ, Irene. Una Genealogía alternativa para pensar la expresión musical en A. Latina. In: PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. [s.l.] : Ediciones del Signo, 2009. p. 17–36.

LÓPEZ, Pilar Ramos. **Feminismo y música Introducción crítica**. Madrid: NARCEA, S.A., 2003.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. **Tabula rasa**, [S. l.], v. 9, p. 73–101, 2008.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. **La Manzana de la Discordia**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 105, 2016. DOI: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504. Disponível em: http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1504.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira De. Etnomusicologia no Brasil: Reflexões introdutórias. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira De (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 21–46. DOI: 10.7476/9788523218805.0003. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/gzfqw>.

MACKINLAY, Elizabeth. Decolonising Australian Ethnomusicology Through Autoethnography. **Creative approaches to research**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 3–14, 2012.

MADRID, Alejandro L. Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. **Revista Argentina de Musicología**, [S. l.], n. 11, p. 17–32, 2010.

MADRID, Alejandro L. Diversity, Tokenism, Non-Canonical Musics, and the Crisis of the Humanities in U.S. Academia. **Journal of Music History Pedagogy**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2017.

MAINARDES, Jefferson. Metapesquisa no campo da política educacional: elementos conceituais e metodológicos. **Educar em Revista**, [S. l.], v. 34, n. 72, p. 303–319, 2018. DOI: 10.1590/0104-4060.59762. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000600303&lng=pt&tlng=pt.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade1. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [S. l.], n. 80, p. 71–114, 2008. DOI: 10.4000/rccs.695. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/695>.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre La Colonialidad Del Ser: Contribuciones Al Desarrollo De Un Concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**. Bogota: Siglo del Hombre editores, 2007. p. 127–167.

MASATAKA, Nobuo; PERLOVSKY, Leonid. Music can reduce cognitive dissonance. **Nature Precedings**, [S. l.], 2012. DOI: 10.1038/npre.2012.7080.1. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/npre.2012.7080.1>.

MATON, K. **Pierre Bourdieu: key concepts**. Durham, London: Acumen Publishing Limited, 2008.

MATOS, Rodrigo Piérola. La Ciudad: incorporación en la música de Cergio Prudencio. **Clang**, [S. l.], n. 8, p. e026, 2022. DOI: 10.24215/25249215e026. Disponível em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1626>.

MAZZARO, Daniel. Colonialidade De Gênero. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes (org.). **Suleando conceitos e linguagens: decolonialidades e epistemologias outras**. Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 43–49.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez. Las Técnicas Extendidas Y Sus Posibilidades En La Decolonialidad. **arte y creación**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2024, no prelo.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez. As técnIcas estendIdas Como ferramenta no processo de ensino-aprendizado do ContrabaIXo acústIco. In: (Leonardo Feichas, Org.) ANAIS DA II CONFERÊNCIA NACIONAL DO ENCONTRO DE CORDAS FLAUSINO VALLE: ENSINO COLETIVO, PEDAGOGIA E PERFORMANCE 2020, Rio Branco. **Anais [...]**. Rio Branco: Nepan Editora, 2020. p. 121–126.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez; KELLER, Damián; MESSINA, Marcello; FILHO, Marcos Celio; ALIEL, Luzilei; SIMURRA, Ivan. Música ubicua e IoMuSt: Visiones desde la periferia. In: (Valentina Montalvo Villalba, Org.) SIMBO: SIMPOSIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL DE BOGOTÁ 2022a, Bogotá. **Anais [...]**. Bogotá: Punto Musical Editores, 2022. p. 69–77. Disponível em: <https://puntomusicaeditores.com/memorias/>.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez; ALIEL, Luzilei; MESSINA, Marcello; SIMURRA, Ivan; KELLER, Damián. Ubimus post-2020: Estrategias creativas en Contracapap y Ouija. **Revista Argentina de Musicología**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 96–118, 2022b.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez; ALIEL, Luzilei; SIMURRA, Ivan; MESSINA, Marcello; FILHO, Marcos Celio; KELLER, Damián. Estrategias creativas ecológicas en ubimus y su relación con los contextos cotidianos: implicaciones de la obra Atravessamentos. **Resonancias**, [S. l.], 2023.

MEJÍA, Carlos Mario Gómez; KELLER, Damián; MESSINA, Marcello; FILHO, Marcos Celio; ALIEL, Luzilei; SIMURRA, Ivan. Música ubicua e IoMuSt: Visiones desde la periferia. In: (Valentina Montalvo Villalba, Org.)SIMBO: SIMPOSIO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL DE BOGOTÁ 2022, Bogotá. **Anais [...]**. Bogotá: Punto Musical Editores, 2022. p. 69–77. Disponível em: <https://puntomusicaeditores.com/memorias/>.

MELLINO, Miguel. **La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

MELODIE, Michel. **Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound**. 2021. University Of California Santa Cruz, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/63b2j65k>.

MEMMI, Albert. **Retrato Del Colonizado Precedido Por Retrato Del Colonizador**. Madrid: Cuadernos para el dialogo, 1971.

MENDONÇA, Mateus Thiago Carvalho. Filosofia de la diferencia y crítica post colonial : acerca del devenir y la identidad (Philosophy of Difference and Post-colonial Criticism : About the Becoming and the Identity). **Critical Hermeneutics**, [S. l.], v. 3, p. 69–84, 2019. DOI: doi.org/10.13125/CH/3876. Disponível em: <https://doi.org/10.13125/CH/3876>.

MENEZES, Suzy Kamylla de Oliveira; SANTOS, Mario Diego Ferreira Dos. Gênero na Educação em Computação no Brasil e o Ingresso de Meninas na Área – uma Revisão Sistemática da Literatura. **Revista Brasileira de Informática na Educação**, [S. l.], v. 29, 2021. DOI: 10.5753/rbie.2021.29.0.456.

MENOTTI, Gabriel. Criptoarte: a metafísica do NFT e a tecnocolonização da autenticidade. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, [S. l.], v. 13, p. 236–255, 2021. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2021/12/CRIPTOARTE-A-METAFÍSICA-DO-NFT-E-A-TECNOCOLONIZAÇÃO-DA-AUTENTICIDADE.pdf>.

MESSIAS, Clayton Roberto; DA SILVEIRA, Carlos Roberto. Teorias Críticas Latino-Americanas: leitores e leituras decoloniais de Foucault. **Horizontes**, [S. l.], v. 37, p. 1–16, 2019. DOI: 10.24933/horizontes.v37i0.784. Disponível em: <https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/view/784>.

MESSINA, M.; SVIDZINSKI, J.; DE MENEZES BEZERRA, D.; FERREIRA, D. Live patching and remote interaction: A practice-based, intercontinental approach to kiwi. In: (M. Aramaki, O. Derrien, R. Kronland-Martinet, S. Ystad, Org.)14TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON COMPUTER MUSIC MULTIDISCIPLINARY RESEARCH 2019, Marseille. **Anais [...]**. Marseille: The Laboratory PRISM “Perception, Representations, Image, Sound, Music”, 2019b. p. 696–703. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02382500>.

MESSINA, Marcello. Atraso. In: ALBUQUERQUE, Gerson R.; PACHECO, Agenor S. (org.). **Uwa’kürü: dicionário analítico**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016. p. 96–106. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/628>.

MESSINA, Marcello; ALIEL, Luzilei. Ubiquitous music, gelassenheit and the metaphysics of presence: Hijacking the live score piece ntrallazzu 4. *In:* (M. Aramaki, O. Derrien, R. Kronland-Martinet, S. Ystad, Org.)14TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON COMPUTER MUSIC MULTIDISCIPLINARY RESEARCH 2019, Marsella. **Anais** [...]. Marsella: Perception, Representations, Image, Sound, Music, 2019. p. 685–695. Disponível em: https://hal.science/hal-02382500/file/Proceedings_CMMR2019.pdf#page=690.

MESSINA, Marcello; ALIEL, Luzilei; MEJÍA, Carlos Mario Gómez; FILHO, Marcos Celio; MELO, Thadeu Soares De. Live Coding on Orca, the Geopolitics of the English Language and the Limits of Creative Semantic Anchoring: A Preliminary Hypothesis. *In:* (Gilberto Bernardes, Eduardo Magalhães, Marcello Messina, Damián Keller, Matthew E. P. Davies, Org.)PROCEEDINGS OF THE 11TH WORKSHOP ON UBIQUITOUS MUSIC (UBIMUS 2021) 2021, Matosinhos. **Anais** [...]. Matosinhos: g-ubimus, 2021. p. 57–61.

MESSINA, Marcello; FEICHAS, Leonardo Vieira. Interactivity/interpassivity and presence/absence in the Ntrallazzu cycle. *In:* PROCEEDINGS OF THE 10TH WORKSHOP ON UBIQUITOUS MUSIC (UBIMUS 2020) 2020, **Anais** [...]. : g-ubimus, 2020. Disponível em: <https://hal.science/hal-03006321/document>.

MESSINA, Marcello; FEICHAS, Leonardo; RIBEIRO, Leticia. Porto. Musique Concrète Instrumentale and Coloniality of Knowledge: Helmut Lachenmann, Flausino Valle and the Euro-normative Bias of New Music Genealogies. *In:* II CONGRESO MUSAM 2019, Madrid. **Anais** [...]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.

MESSINA, Marcello; FILHO, Marcos Celio; GÓMEZ, Carlos Mario; KELLER, Damián; ALIEL, Luzilei; SIMURRA, Ivan. A Internet do Bagulho Musical (Internet of Musical Stuff) - IoMuSt. *In:* PROCEEDINGS OF THE UBIQUITOUS MUSIC SYMPOSIUM (UBIMUS2022) 2022a, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: g-ubimus, 2022a. p. 85–93.

MESSINA, Marcello; FREITAS, Brendah; SIMURRA, Ivan; MEJÍA, Carlos Mario Gómez; ALIEL, Luzilei; KELLER, Damián. Musical stuff, technologically convergent and disruptive factors. *In:* UBIMUS2023 PROCEEDINGS 2023b, Derry. **Anais** [...]. Derry: g-ubimus, 2023. p. 50–60. DOI: 10.5281/zenodo.10670220. Disponível em: <https://zenodo.org/records/10670220>.

MESSINA, Marcello; KELLER, Damián; ALIEL, Luzilei; GOMEZ, Carlos; CÉLIO FILHO, Marcos; SIMURRA, Ivan. The Internet of Musical Stuff (IoMuSt): ubimus perspectives on artificial scarcity, virtual communities and (de)objectification. **INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology**, [S. l.], n. 9, p. 26–50, 2022b. DOI: 10.51191/issn.2637-1898.2022.5.9.26. Disponível em: <https://insam-institute.com/the-internet-of-musical-stuff-iomust-ubimus-perspectives-on-artificial-scarcity-virtual-communities/>.

MESSINA, Marcello; MEJÍA, Carlos Mario Gómez. Contracapas for remote double bass and effects: Creative Semantic Anchoring, Corpus Linguistics and Remote Interaction. *In:* (Ariane Stolfi, Leandro Costalonga, Marcello Messina, Damián Keller, Aliel Luzilei, Org.)PROCEEDINGS OF THE WORKSHOP ON UBIQUITOUS MUSIC (UBIMUS 2020) 2020, Porto Seguro. **Anais** [...]. Porto Seguro: g-ubimus, 2020. p. 173–174. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02997201>.

MESSINA, Marcello; MEJÍA, Carlos Mario Gómez; FEICHAS, Leonardo; SILVA, Carlos Eduardo Da; MARTINS, Arthur José de Souza. Música experimental, técnicas estendidas e práticas criativas como ferramentas decoloniais: um relato de várias torções e tensões. **Revista de Antropologia e Arte (PROA)**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 101–121, 2020.

MESSINA, Marcello; MEJÍA, Carlos Mario Gómez; SIMURRA, Ivan; KELLER, Damián; FILHO, Marcos Celio; ALIEL, Luzilei. Ubiquitous Music, Untokenizable Resources And Creative-Action Metaphors: Introducing The Internet Of Musical Stuff (IOMUST). In: KAUFMAN, J. C.; ZHENG, M. (ORG.). **Unpacking Creativity: Culture, Innovation, And Motivation In Global Contexts**. London: KIE Publications, 2023a. p. 128–152. Disponível em: https://kiecon.org/wp-content/uploads/2023/05/Unpacking-Creativity_Culture_Innovation_-and-Motivation-in-Global-Contexts-1.pdf.

MIGNOLO, Walter. The Invention of the Human and the Three Pillars of the Colonial Matrix of Power: Racism, Sexism, and Nature. In: MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. (org.). **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham , London: duke university press , 2018.

MIGNOLO, Walter. Prefacio. In: PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009b. p. 7–13.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGEL, Ramon (org.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogota: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25–46.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010a.

MIGNOLO, Walter. LO NUEVO Y LO DECOLONIAL. In: GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (org.). **Estéticas y opción decolonial**. 1. ed. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 306.

MIGNOLO, Walter D. La opción decolonial. **Revista lettral**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 4–22, 2008a. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3555/3543>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis decolonial. **Calle 14**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 10–25, 2010b.

MIGNOLO, Walter D. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, [S. l.], n. 8, p. 243–281, 2008b. DOI: 10.25058/20112742.331. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero08/la-opcion-de-colonial-desprendimiento-y-apertura-un-manifiesto-y-un-caso/>.

MIGNOLO, Walter D. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluriversalidade epistémica. In: SOUSA SANTOS, Boaventura De (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ‘ciências’ revistado**. Lisboa: Edições Afrontamento, 2003. p. 631–671.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

MIGNOLO, Walter D. Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. **Theory, Culture & Society**, [S. l.], v. 26, n. 8, 2009a. DOI: 10.1177/0263276409349275.

MIGNOLO, Walter; VAZQUES, Rolando. Pedagogía y (de)colonialidad. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales. Práctica insurgentes de resistir,(re) existir y (re) vivir II**. Quito: Abya - Yala, 2017. p. 489–508.

MIGNOLO; WALTER. Desafios Decoloniais Hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2017.

MIRANDA, JAIME RODRIGO DA SILVA. Oficina Virtual de Construção de Tambor Afro-brasileiro: **O Público e o Privado**, [S. l.], v. 19, n. 39 mai/ago, 2021. DOI: 10.52521/19.4213. MIRANDA, Jorge Hilton De Assis. É POSSÍVEL O COLONIZADOR SE AUTO-DESCOLONIZAR? **PLURAIS - Revista Multidisciplinar**, [S. l.], v. 4, n. 1, 2019. DOI: 10.29378/plurais.2447-9373.2019.v4.n1.203-218.

MONTEIRO, Glaucos Luis Flores. **Orquesta Experimental De Instrumentos Nativos De La Paz: Amálgama De Bambu**. 2019. Universidade Federal de Mato Grosso, [S. l.], 2019.

MONTEIRO, Glaucos Luis Flores; SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. Reflexões acerca da relevância e necessidade da decolonialidade no ensino de música em uma universidade fronteiriça contemporânea. **Raído**, [S. l.], v. 14, n. 34, 2020. DOI: 10.30612/raido.v14i34.11063.

MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 61, 1992. DOI: 10.2307/836956. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/836956?origin=crossref>.

MORENO, Pedro Pablo Gómez. Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos. **Estudios Artísticos: revista de investigación creadora**, [S. l.], v. 6, n. 8, p. 64–83, 2020. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.15690>.

MORENO, Pedro Pablo Gómez. **Estéticas fronterizas : diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MORRISON, Matthew D. Race, Blacksound, and the (Re)Making of Musicological Discourse. **Journal of the American Musicological Society**, [S. l.], v. 72, n. 3, p. 781–823, 2019. DOI: 10.1525/jams.2019.72.3.781. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/jams/article/72/3/781/107058/Race-Blacksound-and-the-ReMaking-of-Musicological>.

MORRISON, Steven J.; DEMOREST, Steven M. Cultural constraints on music perception and cognition. In: CHIAO, Joan Y. (org.). **Progress in Brain Research, Vol. 178. Cultural Neuroscience: Cultural Influences on Brain Function**. Amsterdam: Elsevier, 2009. p. 67–

77. DOI: 10.1016/S0079-6123(09)17805-6. Disponível em: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0079612309178056>.

MORTON, Timothy. Here Comes Everything. **Qui Parle**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 163–190, 2011. DOI: 10.5250/quiparle.19.2.0163. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/quiparle/article/19/2/163/10176/Here-Comes-EverythingThe-Promise-of-Object>.

MUGGLESTONE, Erica; ADLER, Guido. Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. **Yearbook for Traditional Music**, [S. l.], v. 13, p. 1–21, 1981. DOI: 10.2307/768355. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S074015580001403X/type/journal_article.

NASCIMENTO, André Marques. Globalization in the margins: toward elements for a sociolinguistics of mobility from Indigenous experiences. **Signótica**, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 269–301, 2017. DOI: 10.5216/sig.v29i2.40775.

NASCIMENTO, André Marques. Ideologias e práticas linguísticas contra-hegemônicas na produção de rap indígena. **Signótica**, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 258–281, 2013. DOI: 10.5216/sig.v25i2.25206. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/25206>.

NASCIMENTO, André Marques Do. O potencial contra-hegemônico do rap indígena na América Latina sob a perspectiva decolonial. **Polifonia**, [S. l.], v. 21, n. 29, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1285>.

NATTIEZ, Jean-jacques. O Modelo Tripartite De Semiologia Musical: O Exemplo De La Cathedrale Engloutie, De Debussy. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], v. 6, p. 7–39, 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4049>.

NATTIEZ, Jean-jacques. O desconforto da musicologia. **Per Musi**, [S. l.], n. 11, p. 5–18, 2005.

NAYAR, PRAMOD K. **Postcolonialism: A Guide For The Perplexed**. London: Continuum International Publishing Group, 2010.

NEIVA, Tania Mello. **Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea**. 2006. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2006.868011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482363>.

NEIVA, Tânia Mello. **Mulheres Brasileiras na Música Experimental: uma perspectiva feminista**. 2018. Universidade Federal da Paraíba, [S. l.], 2018.

NEIVA, Tânia Mello. Música experimental, mulheres, feminismos e a força da arte progressista. **DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música**, [S. l.], v. 22, p. 1–27, 2019.

NEIVA, Tânia Mello; NOGUEIRA, Isabel Porto; ZERBINATTI, Camila Durães. Reflections on feminist collaborative initiatives in music in Brazil and their implications to the policies of

resistance and creativity. **Per Musi**, [S. l.], v. 39, n. 39, p. 1–20, 2019. DOI: 10.35699/2317-6377.2019.5268. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5268>.

NEMER, David. **Technology of the Oppressed**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2022. DOI: 10.7551/mitpress/14122.001.0001.

NETTO RIBEIRO, A. R.; CASTHELOGE, L.; OLIOSI, A.; MATEUS, A.; COSTALONGA, L.; COURA, D. Árvore das Memórias: Instalação Multimídia Interativa. In: PROCEEDINGS OF THE 15TH BRAZILIAN SYMPOSIUM ON COMPUTER MUSIC 2015, **Anais [...]**. [s.l.: s.n.] p. 76–83.

NOFER, Michael; GOMBER, Peter; HINZ, Oliver; SCHIERECK, Dirk. Blockchain. **Business & Information Systems Engineering**, [S. l.], v. 59, n. 3, p. 183–187, 2017. DOI: 10.1007/s12599-017-0467-3. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/s12599-017-0467-3>.

NOGUEIRA, Isabel. “Cartas do Deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial”. **TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, [S. l.], v. 26, p. 1–18, 2022. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/13-cartas-do-deserto-isabel-nogueira_1.pdf.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 5, n. 2, 2017.

NOGUEIRA, Isabel Porto; ZANATTA, Luciano; FERREIRA, Carlos. Interfaces entre improvisação e pesquisa artística: Reflexões sobre performance e criação sonora no COLETIVO MEDULA (Brasil). **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, [S. l.], v. 2, n. 7, p. 51–80, 2020. DOI: 10.31560/2595-3206.2019.7.10109. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10109>.

NOOSHIN, Laudan. Improvisation as ‘Other’: Creativity, Knowledge and Power – The Case of Iranian Classical Music. **Journal of the Royal Musical Association**, [S. l.], v. 128, n. 2, p. 242–296, 2003. DOI: 10.1093/jrma/128.2.242. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0269040300012263/type/journal_article.

NUNES, João Arriscado; SIQUEIRA-SILVA, Raquel. Dos “abismos do inconsciente” às razões da diferença: Criação estética e descolonização da desrazão na Reforma Psiquiátrica Brasileira. **Sociologias**, [S. l.], v. 18, n. 43, 2016. DOI: 10.1590/15174522-018004308.

NUNZIO, Mario Augusto Ossent Del. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**. 2017. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. DOI: 10.11606/T.27.2017.tde-05092017-095356. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/>.

OCAÑA, Alexandes Ortiz; ARIAS, Maria Isabel; CONEDO, Zaira Esther Pedrozo. **Decolonialidad De La Educación: Emergencia/urgencia de una pedagogía decolonial**. Santa Marta: Editorial Unimagdalena, 2018.

OCHOA ESCOBAR, Juan Sebastián. Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2015. DOI: 10.11144/Javeriana.mavae11-1.asse. Disponível em: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/10196>.

OLIVEIRA, Marcos De Jesus; OMAR OSMAN, Elzahrâ Mohamed Radwan. Biopoder e colonialidade: aproximações entre a genealogia do poder em Michel Foucault e o projeto epistêmico decolonial. **Revista Dissertatio de Filosofia**, [S. l.], v. 57, p. 162–187, 2023. DOI: 10.15210/dissertatio.v57i.24829. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/dissertatio/article/view/24829>.

OLIVEIRA, Wenderson; FARIAS, Isabel. Enviadescer a educação musical, musicar a bicha e fraturar currículos: estranhamentos sonoros para pensar fazer um currículo queer. **Revista da Abem**, [S. l.], v. 28, p. 139–161, 2020. DOI: 10.33054/ABEM20202808. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/903>.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 21, n. 1, p. 29–50, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/43694>.

PALERMO, Zulma. Introducción. In: PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009. p. 15–26.

PANAL, Gil; ARANDAS, Luís. Beat Byte Bot: A Chatbot Architecture for Web-based Audio Management. In: BERNARDES, Gilberto; MAGALHÃES, Eduardo; MESSINA, Marcello; KELLER, Damián; DAVIES, Matthew E. P. (org.). **Proceedings of the 11th Workshop on Ubiquitous Music (UbiMus 2021)**. Matosinhos: g-ubimus, 2021. p. 72–82. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03396764/>.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. **Cergio Prudencio: Hay que caminar sonando**. La Paz: Fundación Otro Arte, 2010.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. **Revista Argentina de Musicología**, [S. l.], v. 14, p. 53–76, 2013. Disponível em: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/73>.

PAZIANI, Danilo Ribeiro. **O ensino coletivo de contrabaixo acústico: a vivência de processos criativos com alunos do Projeto Guri/ Ribeirão Preto e a ideia de experiência de Jorge Larrosa**. 2017. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), [S. l.], 2017.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara R. (org.). **Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura**. João Pessoa: Editora UFPB, 1995. p. 129–140.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. **OPUS**, [S. l.], v. 26, n. 3, p. 1–25, 2020. DOI:

10.20504/opus2020c2611.

Disponível

em:

<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020c2611>.

PEREIRA, Marcus Vinicius. O Currículo das Licenciaturas em Música: compreendendo o habitus conservatorial como ideologia incorporada. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2015. DOI: 10.18542/arteriais.v1i1.2102. Disponível em: <http://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/2102>.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. **Interlúdio - Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II**, [S. l.], v. 6, n. 10, p. 10, 2018. DOI: 10.33025/irdemcp2.v6i10.1944.

Disponível

em:

<http://cp2.g12.br/ojs/index.php/interludio/article/view/1944>.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, [S. l.], v. 22, n. 32, 2014.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. Ensino superior em Música, colonialidade e currículos. **Revista Brasileira de Educação**, [S. l.], v. 25, 2020. DOI: 10.1590/s1413-24782020250054. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782020000100244&tlng=pt.

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros De; BARBOSA, Amanda Martins; ANDRADE, Debora; COSTA, Maria Angélica de Toledo Calderano; VALE, Sara Paraguassú Santos Do. Apropriações do conceito de habitus conservatorial na literatura em educação musical: uma análise nos anais da ANPPOM. In: XXXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA 2021, Joao Pessoa. **Anais [...]**. Joao Pessoa p. 1–13.

PEREIRA, Sandy Aparecida; GODOY, Elenilton Vieira. Decolonialidade na Educação Matemática: uma revisão sistemática de literatura. **Amazônia: Revista de Educação em Ciências e Matemáticas**, [S. l.], v. 19, n. 42, 2023. DOI: 10.18542/amazrecm.v19i42.13383.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 63–81.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise The New York Avant-Garde and Its Limits**. Los Angeles: university of california press, 2011.

PIMENTA, Marcelo S.; FLORES, Luciano V.; CAPASSO, Ariadna; TINAJERO, Patricia; KELLER, Damian. Ubiquitous Music: Concept and Metaphors. In: (D. Farias, R. R. A., Queiroz, M. and Keller, Org.) PROCEEDINGS OF THE BRAZILIAN SYMPOSIUM ON COMPUTER MUSIC 2009, **Anais [...]**. [s.l: s.n.] p. 139–150.

PIMENTA, Marcelo S.; KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor. Ubiquitous Music: A Manifesto. In: KELLER, Damián; LAZZARINI, Victor; PIMENTA, Marcelo S. (org.). **Ubiquitous music**. New York: Springer, 2014. p. xi–xviii.

PINGO, Lisandra Cortes. **Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola**. 2018. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. DOI: 10.11606/D.48.2018.tde-07112018-135629. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07112018-135629/>.

PINTO, Tiago De Oliveira. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e dos som tradicional. **Revista USP**, [S. l.], v. 0, n. 77, p. 98–111, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i77p98-111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13659>.

POTTER, Pamela M. **Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich**. New Haven: Yale University, 1998.

PRATT, MARY LOUISE. **Ojos imperiales Literatura de viajes y transculturación**. Mejico, DF.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

PRUDENCIO, Cergio. Desafios actuales ante el colonialismo. In: (Coriún Aharonián, Org.) **MÚSICA/MUSICOLOGIA Y COLONIALISMO** 2014, Montevideo. **Anais [...]**. Montevideo: Centro nacional de documentacion musical Lauro Ayestarán, 2014. p. 17–23.

PUCKETTE, Miller. Who owns our software? A Firstperson Case Study. In: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ELECTRONIC ART 2004, Helsinki. **Anais [...]**. Helsinki p. 200–202. Disponível em: https://isea-archives.siggraph.org/wp-content/uploads/2019/03/ISEA2004_Proceedings.pdf.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da Abem**, [S. l.], v. v 25, n. n 39, 2017b.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **Revista de Antropologia e Arte (PROA)**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 153–199, 2020.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Afro-Brazilian Culture in Higher Music Education: Analyses from a Trajectory of Exclusions and Epistemicides. In: (ISME – International Society for Music Education, Org.) **PROCEEDINGS OF THE 28TH INTERNATIONAL SEMINAR OF THE ISME RESEARCH COMMISSION** 2021, Jyväskylä. **Anais [...]**. Jyväskylä: University Printing Services, University of Jyväskylä, 2021. p. 215–228.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **Intermeio**, [S. l.], v. 23, n. 45, 2017.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros De. Coloniality in music teacher education: The current reality of undergraduate programs in Brazil. In: (Andrea Creech, Mariane Generale, Org.) **PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION 34TH WORLD CONFERENCE ON MUSIC EDUCATION** 2020, Helsinki. **Anais [...]**. Helsinki: nternational Society for Music Education (ISME), 2020. p. 523–531.

QUESADA TAVARES, Camilla; GOULART MASSUCHIN, Michele; LIMA DE SOUSA, Leila. À quem recorremos quando falamos sobre gênero na Comunicação? Aspectos de colonialidade e decolonialidade a partir da bibliografia utilizada nas pesquisas da área. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 18, n. 51, p. 59, 2021. DOI: 10.18568/cmc.v18i51.2534. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/36>.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. **Perú Indígena**, [S. l.], v. 13, n. 29, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. [S. l.], v. 24, n. 51, p. 137–148, 1998.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CLACSO (org.). **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 285–327.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of power and Eurocentrism in Latin America. **International Sociology**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2000. DOI: 10.1177/0268580900015002005.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concja. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MAASP Afterall**, [S. l.], v. 3, p. 12, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>.

RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip V. Introduction: Music and Race, Their Past, Their Presence. In: RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Music and the Racial imagination**. Chicago: The university of chicago press, 2000. p. 1–53.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Linguistics and the myth of nativity: Comments on the controversy over “new/non-native Englishes”. **Journal of Pragmatics**, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 225–231, 1997. DOI: 10.1016/s0378-2166(96)00027-6.

RAMOS, Marcos Gonçalves; CARVALHO, Priscila Ramos. Diálogos entre a Colonialidade, a Decolonialidade e as Epistemologias do Sul. In: 43º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO 2020, virtual. **Anais [...]**. virtual: Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2020. p. 1–15. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2855-1.pdf>.

RAY, Sonia. Desdobramentos do racismo estrutural na formação e atuação de negros em performance musical no Brasil. In: RAY, Sonia (org.). **Performance Musical Som Uma Perspectiva Pluralista**. São Paulo: Musa, 2020. p. 81–102.

REK; DIVINE. **Orca**. 2018. Disponível em: <https://hundredrabbits.itch.io/orca>. Acesso em: 23 nov. 2023.

RESTREPO, Eduardo. Decolonizar la universidad. In: BARBOZA, Jorge Luis; PEREIRA, Lewis (org.). **Investigación cualitativa emergente: reflexiones y casos**. Sincelejo: Cekar, 2018. p. 223. Disponível em: <https://libros.cecar.edu.co/index.php/CECAR/catalog/book/38>.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. primera ed. Popayan. 2010

RINCÓN, Oriana; MILLÁN, Keila; RINCÓN, Omar. El asunto decolonial: Conceptos y debates. **Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2015.

ROSA, Alexandre silva. **Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil: revisão de literatura, performance e ensino**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel Porto. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Vórtex**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2015.

ROSABAL-COTO, Guillermo. The Day after Music Education. **Action, Criticism, and Theory for Music Education**, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 1–24, 2019. DOI: 10.22176/act18.3.1. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Rosabal-Coto18_3.pdf.

RUBDY, Rani. Unequal Englishes, the Native Speaker, and Decolonization in TESOL. In: **Unequal Englishes: The Politics of Englishes Today**. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 42–58. DOI: 10.1057/9781137461223_3.

RUBIO FERRERA, Ailin Melisa. Caminos para la descolonización de la musicología en América Latina. **Antropología Experimental**, [S. l.], n. 22, p. 1–13, 2022. DOI: 10.17561/rae.v22.6354. Disponível em: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/6354>.

RUFER, Mario. Temporalidad, Sujeción, Desobediencia: De Algunas Premisas De Walter Mignolo Hacia Una Crítica Para Pensar Históricamente. **Epistemologías do sul**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 60–86, 2017.

RUGERI, M. R.; LINDARTE, M.; ORTIZ, M. C.; FREITEZ, O. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. **Revista Epistemologias do Sul**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 22–35, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/2433/2121>.

SAID, Edward. **Orientalismo**. 2. ed. Barcelona: Debolsillo, 2008.

SALGAR, Oscar Hernández. Marimba de chonta y poscolonialidad musical. **Nómadas**, [S. l.], n. 27, p. 56–69, 2007.

SALGAR, Oscar Hernández. **musicos blancos, sonidos negros: Trayectorias y redes de la música del sur del pacífico colombiano en bogota**. 2009. Pontificia universidad javeriana, [S. l.], 2009.

SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina. El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá. p. 306. Disponível em: Siglo del hombre.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **La Globalización del Derecho: Los nuevos caminos de la regulación y la emancipación**. Primera ed ed. Bogotá: Universidad nacional de Colombia., 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mao De Alice: O Social E O Político Na Pos-Modernidade**. 7a edição ed. Porto. 1994.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SOUSA SANTOS, Boaventura De; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 29–67.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Prefácio. *In*: SITOIE, Tirso; GUERRA, Paula (org.). **Reinventar o discurso e o palco. O rap, entre saberes locais e saberes globais**. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2019a. p. 221. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123098/2/360329.pdf>.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Prefácio. *In*: SOUSA SANTOS, Boaventura De; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 13–15.

SANTOS, Daniel silva Dos. **Música Popular, Colonialidade E Caminhos Decoloniais Na Educação Musical**. 2022. Universidade Federal do Paraná (UFPR), [S. l.], 2022.

SANTOS, Thais Fernandes. Feminismo e política na música erudita no Brasil. **Revista Música**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 220–240, 2019. DOI: 10.11606/rm.v19i1.158102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158102>.

SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. **Música e Cultura**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 66–77, 2013.

SARDO, Susana. Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. *In*: MARTÍ, Josep; SARA REVILLA, Gútiéz (org.). **Making Music, Making Society**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017. p. 217–238.

SATIKO, Rose. **A Música e o Risco. Etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical**. 2006. Universidade de São Paulo, [S. l.], 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-16062021-072036/publico/RoseSatikoGitiranaHikiji_2003.pdf.

SAUSSURE, Ferdinand De. **Course in General Linguistics**. New York: Philosophical Library, 1959.

SCHAFER, R. Murray. **The Tuning of the World**. Nueva York: Knopf, 1977.

SCORALICK, Klinger. Enrique Dussel e a filosofia da libertação. **Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia**, [S. l.], v. 10, n. 2, 2021. DOI: 10.12957/ek.2021.60822.

SEMI, Maria. A (Global) history of what? three challenges in contemporary music history writing. **Acta Musicologica**, [S. l.], v. 94, n. 2, p. 227–244, 2022. Disponível em: <https://www.muse.jhu.edu/article/873275>.

SERRATI, Pablo Santiago. Cuestionar la colonialidad en la educación musical. **Revista Internacional De Educación Musical**, [S. l.], v. 5, p. 93–101, 2017. DOI: 10.12967/RIEM-2017-5-p093-101. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.12967/RIEM-2017-5-p093-101>.

SHIFRES, Favio Demian; GONNET, Daniel. Problematizando la herencia colonial en la educación musical. **Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2016. DOI: 10.21932/epistemos.3.2971.2.

SHIFRES, Favio; ROSABAL-COTO, Guillermo. Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica. **Revista Internacional De Educación Musical**, [S. l.], v. 5, p. 85–91, 2017. DOI: 10.12967/riem-2017-5-p085-091.

SILAMBO, Micas Orlando. Valeria A Pena Decolonizar As Terminologias Da Mbira? **Muiraquitã - Revista de Letras e Humanidades**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2020. DOI: 10.29327/210932.8.2-2.

SILVA, Ariana Mara da. Por (Etno)Musicologias Decoloniais: Breves Apontamentos. In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE 2021, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UDESC, 2021. p. 1–14. Disponível em: <https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IVSIHTP/paper/view/977>.

SILVA, Ariana Mara DA. **Raperas Sudacas: A Poética Amefricana E Mestiza Sapatão Na América Latina**. 2019. Universidade Federal Da Bahia, Brasil, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30488>.

SILVA, Janaína Giroto. “O Florão mais belo do Brasil”: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro / 1841 – 1865. 2007. Universidade Federal do Rio de Janeiro, [S. l.], 2007.

SILVA, Luzilei Aliel Da. **Comprovação baseada em modelos: modelagens em composição e improvisação musical a partir de planos de diretrizes e contingência**. 2022. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: 10.11606/T.27.2022.tde-12072022-111800. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12072022-111800/>.

SILVA, Melina. que significa descategorizar o gênero musical? **Revista Música Hodie**, [S. l.], v. 21, 2021. DOI: 10.5216/mh.v21.66600. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/66600>.

SILVA, Melina Aparecida Santos. Uma fusão no estilo mwangolé. **E-Compós**, [S. l.], 2020. DOI: 10.30962/ec.2104. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2104>.

SILVA, Ribeiro Giselle Da. **Linguagem e decolonialidade: análise panorâmica de produções acadêmicas no Brasil**. 2021. Universidade Federal De Goiás, Goiânia, 2021a. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11720>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SILVA, Rosana Oliveira Da. Abordagem decolonial e perspectivas da colonialidade: análise da produção científica brasileira em periódicos e congressos de administração. **Revista Brasileira de Estudos Organizacionais**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2022.

SIMURRA, I.; MESSINA, M.; ALIEL, L.; KELLER, D. Radical Creative Semantic Anchoring: Creative-action metaphors and timbral interaction. **Organised Sound**, [S. l.], p. 1–14, 2022. DOI: doi:10.1017/S1355771822000322.

SOARES DE MELO, Amanda. Contribuições feministas para o pensamento decolonial: reflexões acerca das filosofias de Enrique Dussel e Aníbal Quijano. **ÂNDÉ : Ciências e Humanidades**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 6–19, 2019. DOI: 10.36942/iande.v2i3.90. Disponível em: <https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/iande/article/view/90>.

SOUZA, Clarissa lotufo De; RAMIREZ, Liz Leticia Martinez; LARSEN, Juliane Cristina. A presença da colonialidade na constituição de grades curriculares dos cursos de graduação em música de instituições de ensino superior da América Latina e Caribe. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 122–152, 2020.

SOUZA, Diego Fillipe De; AZEVEDO, Érika Sabrina Felix. Panorama Das Discussões Teóricas Sobre O Decolonialismo: uma revisão sistemática de literatura nos periódicos nacionais de Administração. In: XLVI ENCONTRO DA ANPAD - ENANPAD 2022 2022, online. **Anais** [...]. online: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, 2022. Disponível em: <https://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/609e9d4bcc8157c00808993f612f1acd.pdf>.

SOUZA, Luan. Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. **Revista da Abem**, [S. l.], v. 28, p. 249–266, 2020. DOI: 10.33054/ABEM20202814. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaABEM/index.php/revistaabem/article/view/917>.

SOUZA, Luan Sodré De. **Educação Musical Afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano**. 2019. Universidade Federal da Bahia, [S. l.], 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ¿Puede hablar el subalterno? **Revista Colombiana de Antropología**, [S. l.], v. 39, p. 297–364, 2003. DOI: 10.22380/2539472x.1244.

SPYER DULCI, Tereza Maria; ROCHA MALHEIROS, Mariana. Um Giro Decolonial À Metodologia Científica: Apontamentos Epistemológicos Para Metodologias Desde E Para A América Latina. **Espirales**, [S. l.], v. Edição Esp, n. 1, p. 174–193, 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/2686>.

STOEVEER, Jennifer Lynn. **The Sonic Color Line**. New York: NYU Press, 2016. DOI: 10.2307/j.ctt1bj4s55. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctt1bj4s55>.

STOLFI, Ariane S.; MILO, Alessia; BARTHET, Mathieu. Playsound.space: Improvising in the browser with semantic sound objects. **Journal of New Music Research**, [S. l.], v. 48, n. 4, p.

366–384, 2019. DOI: 10.1080/09298215.2019.1649433. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298215.2019.1649433>.

TAYLOR, Timothy D. Introduction: Beyond Exoticism. *In: Beyond Exoticism Western Music And The World*. Durham, London: Duke University press, 2007. p. 323.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. *Parallax*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 266–282, 2017. DOI: 10.1080/13534645.2017.1339967. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2017.1339967>.

TILLMANN, MORGANA. **Educação Musical No Brasil: Uma Abordagem A Partir Do Pensamento Descolonial**. 2015. UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU - FURB, [S. l.], 2015.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, [S. l.], v. 5, n. 6, 2011. DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2011.1.a02.

TOMÁS, Lia. **A Pesquisa Acadêmica Na Área De Música: Um Estado Da Arte (1988-2013)**. São Paulo: Anppom, 2016.

TREITLER, Leo. Medieval Improvisation. *The World of Music*, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 66–91, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43562796>.

TRUAX, Barry. Foreword. *In: LAZZARINI, Victor; KELLER, Damián; OTERO, Nuno; TURCHET, Luca (org.). Ubiquitous Music Ecologies*. London: Routledge, 2020. p. xi–xiv.

TRUJILLO, Mayra Estévez. **UIO-BOG Estudios Sonoros desde la Región Andina**. Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje, 2008.

TRUJILLO, Mayra Patricia Estévez. **Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación**. 2016. Universidad Andina Simón Bolívar, [S. l.], 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10644/4956>.

TOMBINI WITTMANN, Luisa. Tempo e História na aesthesis decolonial fílmica Mbyá-Guarani. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, [S. l.], v. 16, n. 41, p. 1–25, 2023. DOI: 10.15848/hh.v16i41.1998. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1998>.

TUCK, E.; YANG, K. W. Decolonization is Not a Metaphor. **Decolonization: Indigeneity, Education, and Society**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–40, 2012.

TUHIWAI SMITH, Linda. **Decolonizing Methodologies**. New York: Zed Books, 2021. DOI: 10.5040/9781350225282.

TURCHET, Luca; BARTHET, Mathieu. An Internet of Musical Things architecture for performers-audience tactile interactions. **Dmrn+12: Digital Music Research Network One-Day Workshop 2017**, [S. l.], 2017.

TURCHET, Luca; FISCHIONE, Carlo; ESSL, Georg; KELLER, Damian; BARTHET, Mathieu. Internet of Musical Things: Vision and Challenges. *IEEE Access*, [S. l.], v. 6, p. 61994–62017, 2018. DOI: 10.1109/ACCESS.2018.2872625.

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

ULHÔA, Martha Tupinambá De. O perfil de um curso de doutorado em música: musicologia. *Em Pauta*, [S. l.], v. VII, n. 11, p. 33–51, 1995.

URBANO, Krystal; MAZUR, Daniela; ARAUJO, Mayara; ALBUQUERQUE, Afonso De. K-pop, ativismo de fã e desobediência epistêmica: um olhar decolonial sobre os ARMYs do BTS. *Logos*, [S. l.], v. 27, n. 3, 2021. DOI: 10.12957/logos.2020.54453.

VALDERRAMA, PALOMA PALAU. **¡Que sea para bien! Saberes musicales y alianzas sónicas de la gente negra del Sur del Valle del Río Cauca, Colombia: una interpretación desde las (etno)musicologías**. 2020. Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, [S. l.], 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/214297>.

VARAS-DÍAZ, Nelson; MORALES, Eric. Decolonial Reflections in Latin American Metal Music. *Théologiques*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 229–250, 2019. DOI: 10.7202/1062069ar. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1062069ar>.

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria De. Singularidades e diferenças na música pop. Uma revisão do termo world music nas mídias. *Galáxia*, [S. l.], v. 47, p. 1–17, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202258500>.

VÁZQUEZ, Héctor Miguel. La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: El caso de la Huasteca. *Revista Internacional De Educación Musical*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 103–110, 2017. DOI: 10.12967/RIEM-2017-5-p103-110. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.12967/RIEM-2017-5-p103-110>.

VELON, Marcela da Silva. **Ação e obra de três coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro: Análise feminista e decolonial**. 2022. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [S. l.], 2022.

VIEIRA, Pablo Ivo; ARAÚJO, Assis. Novas ações musicológicas em prol do patrimonio musical do Brasil. *Ictus*, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 155–179, 2020. DOI: <https://doi.org/10.9771/ictus.v14i2.42903>.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de musica**. 2000. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2000.184360. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=460325>.

VONDERAU, Patrick. Questioning the Content Supply Model: A Provocation. In: MCDONALD, Paul; DONOGHUE, Courtney Brannon; HAVENS, Tim (org.). **Digital Media Distribution: Portals, Platforms, Pipelines**. New York: New York University Press, 2021.

WALSH, Catherine. Introducción. In: WALSH, Catherine (org.). **Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas**. Primera ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2005. p. 13–35.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. **interculturalidad crítica**, [S. l.], v. 75, n. 96, p. 167–181, 2010.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUEN, Ramón (org.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa**, [S. l.], n. 9, 2008. DOI: 10.25058/20112742.343.

WALSH, Catherine. **Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial: una conversa en cuatro voces**. Quito: Abya - Yala, 2013b.

WALSH, Catherine E. Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. In: **Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistor, (re) existir y (re)vivir, Tomo I**. Abya-Yala ed. Quito, 2013a. p. 507.

WEGMAN, Rob C. From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the low countries, 1450-1500. **Journal of the American Musicological Society**, [S. l.], v. 49, n. 3, 1996. DOI: 10.2307/831769.

WESTERKAMP, Hildegard. **Transformations - Notas do CD**; Empreintes DIGITALes IMED 9631, 1996.

WHITLA, Becca. **Liberation, (De)Coloniality, and Liturgical Practices**. Cham: Springer International Publishing, 2020. DOI: 10.1007/978-3-030-52636-8. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-030-52636-8>.

WOLFF, Marcus Straubel. A produção do saber (etno)musicológico e a questão da significação musical diante de suas determinações. **el oído pensante**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 1–17, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552956862003>.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2018.

ZHENG, Rongge; KELLER, Damián; TIMONEY, Joseph; LAZZARINI, Victor; MESSINA, Marcello. Toward lite coding: Designing the emugel prototype to boost music- computational thinking. In: UBIMUS2023 PROCEEDINGS 2023, Derry. **Anais [...]**. Derry: g-ubimus, 2023. p. 23–33. DOI: <https://doi.org/10.17613/kkx1-ys65>. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:62767/>.

ZULETA, Sebastian. Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de La ciudad. **Revista Nuestra América**, [S. l.], v. 3, p. 175–190, 2007.

ANEXO I

Textos usados na pesquisa bibliográfica

AUTOR	TÍTULO	ANO	TIPO
Nascimento, André Marques	Ideologias E Práticas Linguísticas Contra-Hegemônicas Na Produção De Rap Indígena	2013	Artigo
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	Licenciatura Em Música E Habitus Conservatorial: Analisando O Currículo	2014	Artigo
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	O Currículo Das Licenciaturas Em Música: Compreendendo O Habitus Conservatorial Como Ideologia Incorporada	2015	Artigo
Nogueira, Isabel Porto; Rosa, Laila Andresa Cavalcante	O Que Nos Move, O Que Nos Dobra, O Que Nos Instiga: Notas Sobre Epistemologias Feministas, Processos Criativos, Educação E Possibilidades Transgressoras Em Música	2015	Artigo
Dos Santos, Inglas Ferreira Neiva	A Construção Cultural Do Moderno: O Caso Do Marrequinho	2015	Artigo
Herbetta, Alexandre	Entre A Cantoria E A Sala De Aula: Reflexões Sobre O Papel Da Música Em Novas Matrizes Curriculares De Escolas Timbira	2016	Artigo
Nunes, João Arriscado; Siqueira-Silva, Raquel	Dos “Abismos Do Inconsciente” Às Razões Da Diferença: Criação Estética E Descolonização Da Desrazão Na Reforma Psiquiátrica Brasileira	2016	Artigo
Lobregat, Maria Cristina; Martins, Arthur José Souza; Dias, Joana	Música, Memórias E Trânsitos Decoloniais Na Amazônia Acriana	2017	Artigo
Nascimento, André Marques	Globalization In The Margins: Toward Elements For A Sociolin- Guistics Of Mobility From Indigenous Experiences	2017	Artigo
Nogueira, Isabel Porto	Lugar De Fala, Lugar De Escuta: Criação Sonora E Performance Em Diálogo Com A Pesquisa Artística E Com As Epistemologias Feministas	2017	Artigo
Queiroz, Luis Ricardo Silva	Formação Intercultural Em Música: Perspectivas Para Uma Pedagogia Do Conflito E A Erradicação De Epistemicídios Musicais	2017	Artigo
Queiroz, Luis Ricardo Silva	Traços De Colonialidade Na Educação Superior Em Música Do Brasil: Análises A Partir De Uma Trajetória De Epistemicídios Musicais E Exclusões	2017	Artigo
Daumas, Daniel	Descolonizando A Banda De Música: Epistemologia, Tradição E Práxis Sonora	2017	Artigo
Barros, Liliam; Da Silva, Cristhian Teófilo	Etnomusicologia Na Pan-Amazônia: Interfaces Com A Decolonialidade E A Pesquisa Colaborativa	2017	Artigo
Batista, Leonardo Moraes	Educação Musical, Relações Étnico-Raciais E Decoloneidade: Tensões, Perspectivas E Interações Para A Educação Básica	2018	Artigo
Döring, Katharina	Estética E Filosofia Das Artes Musicais Africanas Na Perspectiva Da Educação Musical Na América Latina	2018	Artigo
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	Possibilidades E Desafios Em Música E Na Formação Musical: A Proposta De Um Giro Decolonial	2018	Artigo
De Souza, Luan Sodré	Os Sambas Do Recôncavo Baiano No Ensino Acadêmico Do Violão: Uma Proposta Decolonial De Ensino Em Resposta À Colonialidade Do Saber	2018	Artigo
Batista, Leonardo Moraes	Educação Antirracista E Educação Musical: Interações E Perspectivas Para A Educação Básica	2018	Artigo
De Assis Miranda, Jorge Hilton	É Possível O Colonizador Se Auto-Descolonizar?	2019	Artigo

Florêncio, Roberto Remígio; Abib, Pedro Rodolpho Jungers	Sangue Latino No Palco: Nuances De Decolonialidade Na Arte De Ney Matogrosso	2019	Artigo
Dos Santos Correia, Sandro	A Importância Das Nações De Candomblé Para A População Afro-Brasileira Em Cachoeira, Ba.	2019	Artigo
Duque, Thiago	Quem Ainda Ri Da Bicha Preta, Efeminada E Pobre? Funk,(Re) Conhecimento E Direitos Lgbt Em Tempos De Pânico Moral	2019	Artigo
Neiva, Tânia Mello; Nogueira, Isabel Porto; Zerbinatti, Camila Durães	Reflections On Feminist Collaborative Initiatives In Music In Brazil And Their Implications To The Policies Of Resistance And Creativity	2019	Artigo
Sampayo, Andrés Eloy Palencia; Tolomei, Cristiane Navarrete	Que Viva La Música! De Andres Caicedo: Una Lectura Decolonial	2019	Artigo
De Oliveira Barreto, Lucas Wendell; Oliveira, Valéria Maria Santana; De Mesquita, Ilka Miglio	Memória/Identidade Xokó E A Decolonização Do Ensino De História	2019	Artigo
Holler, Marcos	A Missão: Por Uma Visão Decolonial Da Música Nas Reduções Jesuíticas	2019	Artigo
Nogueira, Isabel Porto; Zanatta, Luciano; Ferreira, Carlos	Interfaces Entre Improvisação E Pesquisa Artística: Reflexões Sobre Performance E Criação Sonora No Coletivo Medula (Brasil)	2019	Artigo
Da Silva, Liliam Ramos; Serraria, Richard	As Narrativas Do Tambor Como Práticas Decoloniais	2019	Artigo
Fernandes, Rhuann	O Rap Nacional E O Caso Djonga: Por Uma Sociologia Das Ausências E Das Emergências	2019	Artigo
Neiva, Tânia Mello	Música Experimental, Mulheres, Feminismos E A Força Da Arte Progressista	2019	Artigo
Florêncio, Roberto Remígio; Santos, Carlos Alberto Batista; Oliveira, Marcleide Sá Miranda	Ancestralidade E Resistência Dos Povos De Santo Através Da Voz De Maria Bethânia	2020	Artigo
Lima, Paulo Costa	Perspectivas Culturais Em Música Contemporânea: O Caso Do Movimento De Composição Na Bahia	2020	Artigo
Silambo, Micas Orlando	Valeria A Pena Decolonizar As Terminologias Da Mbira?	2020	Artigo
Monteiro, Glauco Luis Flores; Soares, Teresinha Rodrigues Prada	Reflexões Acerca Da Relevância E Necessidade Da Decolonialidade No Ensino De Música Em Uma Universidade Fronteiriça Contemporânea	2020	Artigo
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	Ensino Superior Em Música, Colonialidade E Currículos	2020	Artigo
Queiroz, Tobias Arruda	A Cosmologia Negra Para Os Estudos De Comunicação E Música	2020	Artigo
Silva, Melina Aparecida Santos	Uma Fusão No Estilo Mwangolé: Uma Perspectiva Decolonial Do Rock Angolano	2020	Artigo
Dos Santos Siqueira, Ivone, Et Al	Ensino E Amazônia: A Análise Da Música “Belém-Pará-Brasil” No Desvelamento Da Colonialidade Como Crítica Socioambiental	2020	Artigo
Larsen, Juliane Cristina; De Souza, Clarissa Lotufo; Ramirez, Liz Letícia Martinez	A Presença Da Colonialidade Na Constituição De Grades Curriculares Dos Cursos De Graduação Em Música De Instituições De Ensino Superior Da América Latina E Caribe	2020	Artigo
Messina, Marcello, et al.	Música Experimental, Técnicas Estendidas E Práticas Criativas Como Ferramentas Decoloniais: Um Relato De Várias Torções E Tensões	2020	Artigo
Anastácio, Luiza Gaspar	Modernidade, Colonialidade E Tradição: Uma Reflexão Sobre O Repertório Padrão De Concerto No Estudo E Prática Do Violino	2020	Artigo

Herbetta, Alexandre Ferraz	Currículos Mais Musicais: Considerações Sobre Transformações Em Matrizes Curriculares Indígenas, Escolares E Universitárias	2020	Artigo
Queiroz, Luis Ricardo Silva	Até Quando Brasil? Perspectivas Decoloniais Para (Re) Pensar O Ensino Superior Em Música	2020	Artigo
Domingues, Glauber Resende; Batista, Leonardo Moraes	Fladem Brasil: Ações De Resistência Em Meio À Pandemia De Covid-19	2020	Artigo
Freire, Kamai	Universalismo Na Ciência E Na Arte: Reflexões A Partir De Um Postulado De Schaeffer	2020	Artigo
Oliveira, Wenderson Silva; Farias, Isabel Maria Sabino De	Enviadescer A Educação Musical, Musicar A Bicha E Fraturar Currículos: Estranhamentos Sonoros Para Pensar fazer Um Currículo Queer	2020	Artigo
Urbano, Krystal, Et Al.	K-Pop, Ativismo De Fã E Desobediência Epistêmica: Um Olhar Decolonial Sobre Os Armys Do Bts	2020	Artigo
Do Nascimento, Samuel Conselheiro Germano	Beyoncé In Formation Com A Decolonialidade	2020	Artigo
De Queiroz Costa, Jessica Maria	Lei 11.645/2008: Música Indígena Como Ferramenta Decolonial E Educativa Para O Ensino De História	2020	Artigo
Gabriel Delphino Fernandes De Souza; Thiago Campos Da Silva; Fernando Rodrigues Da Silva	Cultura Popular Negra: Decolonialidade No Rap E Em Produções Audiovisuais	2020	Artigo
Braga, Elinaldo Menezes; Lucini, Marizete	Práticas Educativas E Ressignificações Dos Saberes E Fazeres Das Bandas Cabaçais Rurais: Ações Decoloniais No Contexto Musical Urbano/Contemporâneo	2021	Artigo
Bragagnolo, Bibiana	A Identidade Do Performer Musical: Marcas E Possibilidades De Desclassificação	2021	Artigo
Estivil, Patrícia Virgínia Cuevas; Alves, Lourdes Kaminski	Criação Ético-Poética Em Últimas Composiciones (1966), De Violeta Parra: Opção Decolonial	2021	Artigo
Florêncio, Roberto Remígio; Trapiá Filho, João De Sá Araújo	18 Anos De Brasileirinho, De Maria Bethânia: Uma Pesquisa Sobre As Identidades Brasileiras	2021	Artigo
Fernandes, Paula Fernanda De Andrade Leite, Et Al	“É Som De Preto, De Favelado”: O Funk Como Forma De (R) Existência Para Crianças E Adolescentes Em Acolhimento	2021	Artigo
Da Silva Miranda, Jaime Rodrigo	Oficina Virtual De Construção De Tambor Afro-Brasileiro: Uma Expressão Decolonial E Antirracista Saudando Nossa Ancestralidade	2021	Artigo
Da Silva Moreira, Filipe; Castilho, Pedro Teixeira	Do Verso Ao Berro: Vozes De Resistências Frente Ao Projeto “Civilizatório Brasileiro” Nos Campos Da Literatura E Da Música Popular	2021	Artigo
Silva, Melina	O Que Significa Descategorizar O Gênero Musical?.	2021	Artigo
Castellani, Felipe Merker; De Lima, Manuel Pessoa	Música, Branquitude E Experimentalismo: Perspectivas Críticas	2021	Artigo
Nogueira, Ricardo Emílio Ferreira Quevedo.	Uma Perspectiva Decolonial Para A Educação Musical Brasileira No Ensino Básico	2021	Artigo
Pereira, Marcus Vinícius Medeiros	Das Relações Entre O Currículo Prescrito E O Currículo Avaliado: Reflexões Sobre A Formação Do Professor De Música No Brasil	2021	Artigo
Saraiva, Rafael Henrique Izidoro	Rap Decolonial: Manas E Monas Na Cena Do Hip-Hop Brasileiro	2021	Artigo
De Souza, Luan Sodré	Educação Musical Afrodiaspórica: Uma Proposta Decolonial A Partir Dos Sambas Do Recôncavo Baiano	2021	Artigo
Barbosa, Lázaro De Souza	Um Pensamento Social Do Rap: A Política Decolonial Do Conhecimento Na Cultura Hip-Hop Em Contexto De Genocídio Antinegro	2021	Artigo

Carvalho, Rubem Viana De	A Decolonialidade De Raça E Gênero Do Samba De Coco Irmãs Lopes De Arcoverde - Pe	2021	Artigo
De Matos Araujo, Eli; De Almeida, Jéssica	A (In) Visibilidade Da Interculturalidade Em Um Curso De Licenciatura Em Música	2022	Artigo
Costa, Anderson De Jesus	As Musicovivências Do Reggae E Suas Pulsões De (Re) Existência	2022	Artigo
Hinkel, Jaison; Maheirie, Kátia	Potencialidades De Um Saber Afrodiaspórico: Reflexões A Partir Do Reggae	2022	Artigo
Ribeiro, Letícia Porto; Messina, Marcello	Víctor Jara E A Representação Do Trabalho E Do Socialismo Em “El Arado”	2022	Artigo
De Paula, Roberta Cristina	A Herança Marioandradiana: Fonte De Inspiração Para Pesquisas Decolonizadoras	2022	Artigo
Santos Silva, Melina Aparecida Dos; Medeiros, Beatriz	‘this Gave Me A Mastodong’: A Decolonial Analysis Of The Black Twerking Dancers In Mastodon The Motherload Music Video	2022	Artigo
Vargas, Herom; Carvalho, Nilton Faria De	Singularidades E Diferenças Na Música Pop. Uma Revisão Do Termo World Music Nas Mídias	2022	Artigo
Da Silva, Carlos Eduardo; De Mendonça Rocha, Heleno Szerwinski	Decolonialidades, Subalternidades E Modernidades	2022	Artigo
Cruz, Luciana	Estéticas Afrodiaspóricas No Canto E Na Performance De Cantoras Negras Brasileiras	2022	Artigo
Ferreira Filho, João Valter	A Formação Acadêmica Dos Professores De Música: Percepções E Avaliações Dos Sujeitos Da Licmus/Ufmg	2022	Artigo
Costa, Claudia De Lima; Faria, Fabio Coura De	Modernismo Decapitado: A Reantropofagia Musical Do Arandu Arakuaa	2022	Artigo
Barbosa, Claudia De Faria; Pires, Edmeire Oliveira	Movimento Hip-Hop Na Cultura Brasileira: Resistência, Politização E Decolonialidade	2022	Artigo
Da Rocha, Elisabeth	A Expressão Cultural Do Jongo: A (De)Colonialidade Como Processo Para Uma Educação Inclusiva	2022	Artigo
De-Carvalho, Roberth	Escola, Hip-Hop E Ensino De Ciências: Disrupções Na Natureza Da Tecnociência	2022	Artigo
Araujo, Eli De Matos; De Almeida, Jéssica	A (In)Visibilidade Da Interculturalidade No Curso De Licenciatura Em Música Da Universidade Federal De Roraima	2022	Artigo
Melo, Elivelton Dos Santos; Fonseca, Silvana Carvalho Da	Emicida E Mck Entre A Rima E A Luta: Uma Leitura Do Rap Em Angola E No Brasil	2022	Artigo
Nogueira, Isabel	Cartas Do Deserto: Reflexões Para Uma Pesquisa Artística Feminista E Decolonial	2022	Artigo
Do Nascimento, André Marques	O Potencial Contra-Hegemônico Do Rap Indígena Na América Latina Desde A Perspectiva Decolonial	2014	Artigo
Lamar, Adolfo Ramos; Tillmann, Morgana.	Refletindo Sobre A Educação Musical No Brasil A Partir Do Pensamento Descolonial	2016	Artigo
Oliveira, Cleber Rocha	Colonialidade E Crítica Social: Análise Da Música “Índios” Legião Urbana 1986	2017	Artigo
Abreu, Arthur Emanuel Leal	Pensamento Decolonial No Coachella 2018: O Discurso Na Performance De Beyoncé	2022	Artigo
Tillmann, Morgana	Educação Musical No Brasil: Uma Abordagem A Partir Do Pensamento Descolonial	2015	Dissertação
Paro, Elizabete Angela	Novos Mundos Possíveis: O Canto Coral Como Arte E Resistência	2015	Dissertação
Sousa, Renan Santiago De	Música, Educação Musical E Multiculturalismo: Uma Análise Da Formação De Professores(As) Em Três Instituições De Ensino Superior Da Cidade Do Rio De Janeiro	2017	Dissertação
Almeida, Bruna Borges De	A Presença Da Voz E Seus Sentidos No Rap De Eva Rapdiva: Decolonialidade Do Atlântico Negro Em Angola	2018	Dissertação

Pingo, Lisandra Cortes	Uma Análise Das Múltiplas Faces De Exu Por Meio De Canções Brasileiras: Contribuições Para Reflexões Sobre O Ensino Da Cultura E Da História Africana E Afro- Brasileira Na Escola	2018	Dissertação
Gil, Susana Castro	Virtuosismo En La Contemporaneidad: De La Invisibilidad Al Activismo Decolonial	2019	Dissertação
Monteiro, Glaucos Luis Flores.	Orquesta Experimental De Instrumentos Nativos De La Paz: Amálgama De Bambu	2019	Dissertação
Silva, Ariana Mara Da	Raperas Sudacas: A Poética Amefricana E Mestiza Sapatão Na América Latina	2019	Dissertação
Bezerra, Wesley Simão	(De)Colonialidade E Formação Rítmica: Uma Análise Do Curso De Licenciatura Em Música Do Ifpe – Campus Belo Jardim	2020	Dissertação
Dos Santos, Tiago Sá Leitão	Educação Musical Do Terreiro De Mãe Amara	2020	Dissertação
Benedito, Daniel Martins Barros	O Samba De Bumbo De Santana De Parnaíba/Sp E A Educação Na Perspectiva Decolonial.	2020	Dissertação
Dorigatti, Maicon	A Música Popular Latino-Americana: Perspectivas Contra-Hegemônicas E Decoloniais	2020	Dissertação
Leismann, Jeancarlo Paulo	A Música Popular Como Decolonidade Na Formação De Professores De Música: Narrativas De Acadêmicos A Partir De Uma Disciplina Complementar De Graduação	2020	Dissertação
Ferreira, Rogério Leão	“Riscando Fósforo” Decolonialidade E Hip Hop Na Produção Artística De Djonga	2021	Dissertação
Araujo, Eli De Matos	Interculturalidade No Curso De Licenciatura Em Música Da Ufr: Currículo E Prática Pedagógica De Seus Acadêmicos-Docentes	2021	Dissertação
Sanchez, Saira Esperanza Vargas	A Geopolítica Do Ensino De Música No Peru Um Estudo Sobre A Colonialidade Na Formação Superior Em Música	2021	Dissertação
Da Silva, Laudénice Freitas	A Quebra Do Silenciamento Da Mulher Nortista: : Descolonizando O Olhar Acerca Do Erótico Em Narrativas Musicais De Dona Onete	2021	Dissertação
Costa, Thais Fernandes	Orquestra Ufgd: Processos Educativos Emergentes Em Com-Vivência Musical+F:F	2021	Dissertação
Roza, Sandra Rita De Cássia	Beyoncé Sob Uma Lente Interseccional: Uma Análise Das Representações De Mulheres Negras Em Lemonade, Homecoming E Black Is King	2022	Dissertação
Santos, Daniel Silva Dos	Música Popular, Colonialidade E Caminhos Decoloniais Na Educação Musical	2022	Dissertação
Faria, Aurelio Inacio	Música, Decolonialidade E Ensino De História: Perspectivas A Partir Do Rap Indígena.	2022	Dissertação
Oliveira, Thaís Nascimento	Reflexões Sobre Música E Gênero Na Universidade A Partir De Levantamento E Análise Musical Feminista De Obras De Mulheres Compositoras Para Violão	2022	Dissertação
Lima, Mither Amorim Mendonça De Aziz	Música Na Raça: Compondo Pesquisa-Criação-Ensino Com Mestrxs Do Matamba Tombenci Neto	2020	Memorial Para Mestrado Profissional
Neiva, Tânia Mello	Mulheres Brasileiras Na Música Experimental: Uma Perspectiva Feminista	2018	Tese
Estivil, Patricia Virginia Cuevas	Imagens Poéticas E Decolonização Na Obra De Violeta Parra	2018	Tese
Souza, Luan Sodre De	Educação Musical Afrodiaspórica: Uma Proposta Decolonial Para O Ensino Acadêmico Do Violão A Partir Dos Sambas Do Recôncavo Baiano	2019	Tese
Queiroz, Tobias Arruda	Valhalla, All Black In E Metal Beer: Repensando A Cena Musical A Partir Dos Bares No Interior Do Nordeste	2019	Tese
Valderrama, Paloma Palau	¡Que Sea Para Bien! Saberes Musicales Y Alianzas Sónicas De La Gente Negra Del Sur Del Valle Del Río Cauca,	2020	Tese

	Colombia: Una Interpretación Desde Las (Etno)Musicologías		
Michel, Melodie	Early Music And Latin America: Transhistorical Views On The Coloniality Of Sound	2021	Tese
Anastácio, Luiza Gaspar	Colonialidade E Tradição: Desvelando A Matriz De Poder Adjacente Às Práticas Musicais/Violinísticas De Concerto	2021	Tese
Velon, Marcela Da Silva	Ação E Obra De Três Coletivos De Mulheres Músicas Na Cidade Do Rio De Janeiro – Análise Feminista E Decolonial	2022	Tese
Carmo De Sa, Fabio Do	Francisco Braga: O Artista Multifacetado	2022	Tese
Oliveira, Laís Vianna De	Samba E Educação: Cruzando Possibilidades Para Uma Educação Antirracista E Decolonial	2022	Tese
Barbosa, Marcio Ricardo Da Silva	As Marcas Da Rua: Experiências Decoloniais De Consumo No Hip-Hop	2022	Tese
Filho, Claudio Aurelio Leal Dias	Fé No Suruí: Análise De Produção De Documentário Sobre Um Festejo Na Amazônia	2022	Tese
Messias, Clayton Roberto	Educação E Decolonialidade Do Saber: Cultura Hip-Hop: Uma Perspectiva Através Das Epistemologias Do Sul E Das Pedagogias Decoloniais	2022	Tese

ANEXO II

Tabela 2. Categorias de análise

	Categorias
Tipos de música	Musica popular; Musica erudita; Musica antiga; Musica contemporanea; Musica Experimental
Gêneros musicais	Musica Andina; Villancico de Negros; Metal; Samba; Rap; Reague; Funk; Sertanejo;Terreiro; Musicas do pacifico Colobiano; Jongo
Instrumentos	Voz; Violão; Piano; Tambores; Violino
Termos Musicais	Analise (Lirico, Formal, Performatico, Audio/visual, Feminista); Agrupações (Banda de pifanos, Arandu Arakuaa, Legião urbana, Orquestra/Banda, OEIN); Ritmica; Historia da musica; Morfologia (Instrumental); Paisagem Sonora; Criação Sonora; Improvisação; T.E.; Performance; Repertório; Classificação (gênero musical); Desclassificação; Musicoterapia
Ciências Humanas	Historiografia; Antropofagia; Modernismo; Socialismo; Identidade; Linguagem; Linguística; Literatura; Nação; Religião; Geografia; Amazônia; Meio Ambiente; Transcultural; Oralidade; Capital cultural; Cultura popular
Educação	Curriculum; Enade; Legislação
Decolonialidade	Racismo; Branquitude; Indigena; Negritude; Interseccionalidade; Feminismo; Genocídio antinegro; Feminicidio; Genero; Epistemologia; Epistemicidio; Habitus Conservatorial; Universidade; Transdisciplinaridade; Interculturalidade; Transmodernidade; Estética Descolonial; Pedagogias Decoloniales; Encontro de Saberes; Resistencia/desobediencia; Ativismo.
Relacionado com pesquisa	Pesquisa Bibliográfica; Pesquisa Artística; Observação participante; Pesquisa/criação; Pesquisa colaborativa; Etnografia; Pesquisa Artística; Análise Textual
Termos livres	Gestão Cultural; Pandemia; Lives; Convivência; Erotismo; Tecnologia; Saúde Mental; Ética.