



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
PROGRAMA INTERDEPARTAMENTAL DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ARTES, URBANIDADES E SUSTENTABILIDADE**

FÁBIO DOS PASSOS CARVALHO

PAISAGENS SONORAS: O TOQUE DOS SINOS NA ERA DIGITAL

**SÃO JOÃO DEL-REI
2021**

Fábio dos Passos Carvalho

PAISAGENS SONORAS: O TOQUE DOS SINOS NA ERA DIGITAL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João del-Rei, campus Tancredo Neves (CTAN), como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade.

Prof. Dr. Flávio Luiz Schiavoni
Orientador

Prof. Dra. Luciana Beatriz Chagas
Coorientadora

Prof. Dr. Paulo Henrique Caetano
Membro interno

Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo
Membro externo

Prof. Dr. Aluizio Barbosa de Oliveira Neto
Convidado I

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho
Convidado II

SÃO JOÃO DEL-REI
2021

Assinado por concordância com ata de defesa realizada por videoconferência.

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C119p CARVALHO, FÁBIO DOS PASSOS.
PAISAGENS SONORAS: O TOQUE DOS SINOS NA ERA
DIGITAL / FÁBIO DOS PASSOS CARVALHO ; orientador
Flávio Luiz SCHIAVONI; coorientadora Luciana Beatriz
CHAGAS. -- São João del-Rei, 2021.
88 p.

Dissertação (Mestrado - Programa
Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade) --
Universidade Federal de São João del-Rei, 2021.

1. toque dos sinos. 2. patrimônio cultural. 3. São
João del-Rei. 4. processo criativo. 5. arte sonora
digital. I. SCHIAVONI, Flávio Luiz, orient. II.
CHAGAS, Luciana Beatriz, co-orient. III. Título.

PAISAGENS SONORAS: O TOQUE DOS SINOS NA ERA DIGITAL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João del-Rei, campus Tancredo Neves (CTAN), como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade.

Orientador: Prof. Dr. Flavio Luiz Schiavoni

Coorientadora: Prof. Dr. Luciana Beatriz Chagas

São João del-Rei, 15 abril de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo Henrique Caetano - UFSJ

Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo - UFMG

Prof. Dra. Luciana Beatriz Chagas - UFSJ

Prof. Dr. Flávio Luiz Schiavoni – UFSJ

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho - UFSJ

Prof. Dr. Aluizio Barbosa de Oliveira Neto - IFMG

Dedicatória

A todos que também conseguem ver com os ouvidos.

Agradecimentos

Agradecimentos são talvez os momentos mais tensos do trabalho, pois são neles que são cometidas grandes injustiças por ser possível esquecer de alguém que deveria em muito se agradecer. Mas vamos tentar, sem considerar que a lista a seguir se dá por ordem de importância. Agradeço a Deus, ou a uma energia cósmica superior que nos ajuda a preencher vazios existenciais. Agradeço à minha família, especialmente meu pai o qual é responsável por despertar em mim e deixar como herança o interesse pelos sinos de São João del-Rei, e à minha mãe, quem foi meu suporte incondicional em todos os momentos. Agradeço à minha namorada Graziela, que em busca do conhecimento e pela fé na ciência trilhou ao meu lado o caminho da pesquisa acadêmica, sendo sempre companheira, amorosa, dedicada e sábia nos conselhos e partilhas durante toda a trajetória. Agradeço imensamente ao meu orientador Flávio Schiavoni, por topar as loucuras que propus durante a pesquisa, por ser sempre um suporte de confiança e pelos ensinamentos passados que levarei para a vida. À minha coorientadora Luciana Chagas, a qual fora meu primeiro contato no programa e que sem ela as minhas chances de participar do mestrado seriam em muito reduzidas. Ao grupo de pesquisa ALICE, pelas discussões, trocas de conhecimento e edificações de projetos, especialmente o João Teixeira, parceiro criativo. Aos meus amigos de vida que sempre me ouviram falar dos sinos e reclamar da situação do pesquisador no país. e aos colegas de PIPAUS que também enfrentaram estes problemas e mesmo assim se mantiveram firmes na busca e produção de conhecimento. Por fim e nunca menos importantes, agradeço aos sineiros de São João del-Rei que se mantêm perseverantes na manutenção deste bem cultural, que sempre foram receptivos em me receber durante a produção da pesquisa e que nunca se negaram a transmitir seus conhecimentos.

RESUMO: Os toques dos sinos e o ofício de sineiro em Minas Gerais são manifestações culturais tradicionais registradas no Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 2009. Estas práticas, ligadas à atividade comunicacional e festiva-religiosa, perduram vigorosamente em São João del-Rei e caracterizam sua paisagem sonora, tornando-a conhecida como “Cidade dos Sinos”. Entretanto, diante do atual cenário de advento tecnológico, interferências nesta expressão tradicional podem catalisar mutações ou até resultar em transformações significativas em seus formatos originais. Desta forma, neste trabalho, procura-se por meio da compreensão dos contornos assumidos pelo som do sino na atualidade, utilizá-lo como ponto de partida para duas ações que utilizam das tecnologias ubíquas para produzir, reproduzir e difundir significâncias sobre estes bens culturais. São elas: uma instalação artística e um site acervístico. Metodologicamente, a pesquisa divide-se em: pesquisa bibliográfica, gravações em campo e produção de atividades práticas. Espera-se que todo o trabalho seja capaz de promover valores da cultura sineira ao utilizar-se de ferramentas tecnológicas que, paradoxalmente e potencialmente, contribuem para a sua obsolescência. Como considerações finais apresentam-se: uma descrição do percurso realizado durante o mestrado; e a interpretação de utilização dos meios tecnológicos como vetores de valorização e proteção cultural.

Palavras-chave: toque dos sinos, patrimônio cultural, São João del-Rei, processo criativo, arte sonora digital.

Abstract: The rhythm of the bells and the bells craft in Minas Gerais are traditional cultural manifestations registered in the Book of Registration of Forms of Expression of the National Historical and Artistic Heritage Institute (IPHAN), since 2009. These practices, linked to the communicational, religious and festive activity, persist vigorously in São João del-Rei and characterize its soundscape, making it known as “City of Bells”. However, due the current scenario of technological advances, interferences in this traditional expression can catalyze mutations or even result in significant losses. In this way, it is sought, through the understanding of the contours assumed by the sound of the bell today, to use it as a starting point for two actions that use ubiquitous technologies to produce, reproduce and diffuse meanings about these cultural goods. They are: an artistic installation and a collection website. Methodologically, a research is divided into: bibliographic research, field recordings and production of practical activities. It is expected that the work will be able to promote values of the bell culture by using technological tools that paradoxically and potentially tend to contribute to its obsolescence,.

Keywords: Rhythm of the bells , cultural heritage, São João del-Rei, creative process, digital sound art.

Lista de figuras

Figura 1: Fotografia realizada no centro histórico de São João del-Rei. Nota-se a pavimentação composta por paralelepípedos, a qual gera de uma ambiência sonora típica do local quando percorrida por automóveis.	26
Figura 2: Amplificador sonoro instalado sobre marquise, o qual, em época de Natal, veiculava propagandas comerciais e anúncios das lojas localizadas nas adjacências, juntamente com diversos tipos de músicas. Autor: Fábio dos Passos Carvalho. Data: Dezembro, 2019.	27
Figura 3: Momento em que um carro sonorizado veiculava anúncios em uma das principais vias da cidade de São João del-Rei. Autor: Fábio dos Passos Carvalho. Data: Dezembro, 2019.	28
Figura 4 - Primeiro esboço da proposta do Acervo dos toques dos sinos, o qual tinha um viés de <i>gameficação</i> e seria destinado à implementação como aplicativo de celular.	50
Figura 5: QR code para acesso ao site do acervo digital sonoro dos toques dos sinos de São João del-Rei.	51
Figura 6- Imagem do site do acervo demonstrando o aspecto do mapa sonoro dos sinos criado sobre a malha urbana da cidade de São João del-Rei. Endereço: https://alice.dcomp.ufsj.edu.br/sinos/	54
Figura 7 – Imagem acervo demonstrando a navegação pelo <i>menu</i> “igrejas”.	55
Figura 8- Imagem do site do projeto "Uma cartografia sonora de Londrina". As setas indicam os pontos onde foram registrados os sons. Fonte: http://www.uel.br/projetos/cartografiasonora/	57
Figura 9 – Imagem do site do Projeto AudioLabGeo, nos quais os pontos em azul, verde e amarelo sinalizam os atrativos turísticos dos quais os usuários podem obter informações históricas e turísticas. Fonte: http://152.92.236.18/audiolabgeo/	57
Figura 10- Imagem do site do projeto da Rádio Aporee. Os círculos vermelhos representam os registros realizados nas localidades sinalizadas. https://aporee.org/maps/	58
Figura 11- Imagem do site do projeto Rádio Garden. Os pontos verdes indicam as rádios armazenadas na plataforma e o círculo maior a rádio escolhida para execução. Fonte: http://radio.garden/	59
Figura 12 – Imagem do <i>website</i> onde se apresenta os toques registrados na Igreja de Nossa Senhora do Carmo.	61
Figura 13 - Esboço inicial da instalação Per(sino)ficação. Autoria: Fábio dos Passos Carvalho. Novembro de 2018.	69
Figura 14 - Per(sino)ficação sob a arquitetura computacional proposta. Autoria: João Araújo, retirada de sua dissertação de mestrado intitulada “Proposta de arquitetura para integração do público em performances digitais”.	70
Figura 15 - Patch sintetizador de sinos no software Pure Data para a instalação Per(sino)ficação.	71
Figura 16 - Montagem da Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.	72
Figura 17 - Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.	73

Figura 18 - Autores da Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ, João Teixeira Araújo e Fábio dos Passos Carvalho. Nota-se na tela do <i>notebook</i> que enquanto os autores se posicionam para a foto, uma <i>webcam</i> portátil capta seus atributos físicos. Assim foi possível que a aplicação fosse registrada em operação. - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.....	73
Figura 19 - Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ, João Teixeira Araújo e Fábio dos Passos Carvalho - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.....	74
Figura 20 - Registro de batismo de um sino pelo então bispo da diocese de São João del-Rei, Dom Célio, no adro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Imagem retirada do video documentário “Batismo” de Morandi Cinegrafia. 2014. Disponível em https://youtu.be/soFTZRD	76
Figura 21 - Reportagem veiculada pelo periódico "O Jornal" do grupo Diários Associados, em 17 de agosto de 1969, trazendo o relato da história do sino assassino. Fonte: grupo de Facebook Sinos e Sineiros de São João del-Rei.....	77

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. CONTEXTO DA PESQUISA.....	19
2.1. Os sinos como patrimônio cultural.....	19
2.2. Paisagens sonoras.....	23
2.3. A atual paisagem sonora São-joanense.....	26
2.4. O sino como objeto artístico e comunicativo.....	28
2.5. O papel dos sineiros.....	30
2.6. Sustentabilidade, globalização e patrimônio cultural.....	31
3. Acervo sonoro dos toques de sino de São João del-Rei.....	49
4. Instalação Per(sino)ficção.....	65
5. Considerações finais e conclusão.....	76
Considerações finais.....	76
Conclusão.....	78
6. Referências bibliográficas.....	81

1. Introdução

Os sinos são instrumentos sonoros que diante da consolidação de sua cultura despertam interesses e paixões, tanto naqueles que diretamente com estes interagem, quanto naqueles que com eles se relacionam através de uma visão que os consideram como componentes de um universo maior, marcando o cotidiano de ambos.

Peço licença para iniciar este trabalho apresentando os motivos que me levaram a trilhar este caminho. Minha ligação com a cultura sineira advém de forte influência paterna. Meu pai cresceu no centro histórico de São João del-Rei e, ainda criança, devido à influência de suas origens católicas e pelo fascínio que exerce o universo litúrgico tipicamente barroco da cidade, passou a frequentar e a desempenhar algumas funções nas igrejas. Dentro destas funções destacam-se a participação em ambas orquestras bicentenárias¹ locais e, obviamente, o “tocar sinos”. Estes com seus sons rompantes o cativaram desde cedo e foram uma paixão a ser desfrutada durante anos no executar dos típicos toques. Já eu, criado distante do centro histórico, frequentava esporadicamente as celebrações religiosas com meus pais, mas não demorou muito para que os sinos logo despertassem em mim o mesmo fascínio, tanto por sua beleza formal, quanto por seus sons, potentes e diversos. Ainda me lembro, com certa turbidez e com saudades, a primeira visita à torre da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, nesta vez contando também com a presença de minha mãe. Ou a primeira vez em que, já mais crescido e guiado por meu pai, atravessei de um lado ao outro o telhado da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, sendo esta a única forma de acesso possível à torre dos Passos². Este misto de aventura, música, misticismo e tradições viriam a me influenciar profundamente e ajudar a futuramente trilhar minha trajetória profissional, com a opção por cursar arquitetura e urbanismo e posteriormente na produção desta pesquisa. Assim, vislumbro com apreço, interesse e curiosidade os sinos de São João del-Rei.

Esta cidade localiza-se no Campo das Vertentes, a 180 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Sua fundação deu-se pela instalação de Tomé Portes del-Rei no chamado Porto Real da Passagem, local onde o mesmo cobrava pedágio sobre a passagem

1 Em São João del-Rei existem duas orquestras sacras fundadas ainda no século XVIII, sendo elas: Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos.

2 Denominei assim esta torre por seu sino de maior tamanho ser de posse da Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Esta se posiciona à direita na fachada da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, tomando-a como referência e não o observador. O acesso à torre é feito passando-se por cima do telhado da igreja.

do Rio das Mortes pelos sertanistas que por aqui passassem em direção ao interior do estado. Entretanto o fato que definitivamente culminou em sua consolidação foi a descoberta de ouro nas proximidades do Ribeirão São Francisco Xavier e da Serra do Lenheiro, por volta de 1704. A partir de então iniciou-se a formação do Arraial Novo do Rio das Mortes que, em 1713, devido a seu crescimento populacional e importância econômica advindas da extração aurífera, foi elevada à categoria de vila. Um ano depois, esta se torna sede da Comarca do Rio das Mortes, concentrando ainda mais poder político à região.

Apesar do declínio da exploração aurífera, a cidade se manteve economicamente ativa devido à intensa atividade comercial desenvolvida desde sua fundação, com base inicialmente na produção agropecuária e posteriormente em negociações de mercadorias manufaturadas. No ano de 1838, devido à sua importância regional e ao seu desenvolvimento urbano, a vila é elevada à categoria de cidade. No ano de 1881 um novo impulso econômico é dado à região, com a inauguração da Estrada de Ferro Oeste de Minas, viabilizando a instalação de diversas indústrias têxteis, bem como a vinda de imigrantes para São João del-Rei³. A intensa manifestação cultural desenvolvida na cidade é ainda hoje fato que concede relevo à sua figura, sendo que a atividade musical e, mais especificamente o toque dos sinos, são marcas expressivas da identidade local.

A cultura sineira é uma tradição secular que esteve e ainda está fortemente ligada às atividades religiosas e sociais das antigas vilas do período colonial brasileiro. Em São João del-Rei, a singular tradição sineira presente na composição da paisagem sonora da cidade é uma prática registrada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como forma de expressão desde 2009, em conjunto com as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.

Os toques dos sinos, criados a partir de diferentes padrões rítmicos e tímbricos, são uma linguagem capaz de disseminar variados tipos de mensagens à população local, pois cada toque transmite uma determinada informação. Os sinos, portanto, são objetos semióticos, ou seja, “veículos que comunicam à mente algo do exterior” (PLAZA, 2013).

3 Referencias históricas retiradas do site da Biblioteca Municipal Baptista Caetano de Almeida. Disponível em:<http://www.bibliotecamunicipalsjdr.com.br/bca/index.php/menu-historia/historia-sjdr>. Acessado em 25/11/2019.

Atualmente, devido ao advento tecnológico e comunicacional, o uso dos sinos como principal meio de comunicação da cidade se tornou obsoleto, cabendo esta atividade a outros dispositivos variados. Este fato relegou os toques dos sinos a uma função praticamente exclusiva às atividades religiosas, as quais possibilitaram a manutenção desta expressão cultural. Porém, a característica homogeneizante dos instrumentos tecnológicos, ligados à expressão da contemporaneidade pode exercer alterações significativas à dinâmica deste patrimônio. Nesta perspectiva, entende-se que o atual panorama cultural internacional é ditado pela velocidade de propagação de informações, as quais tendem a definir um padrão de uniformização universal, denominado globalização. Esta interfere em todas as escalas das relações sociais, ao determinar padrões de conduta e ao retirar o indivíduo do centro das atenções em benefício de uma homogeneização cultural e conseqüentemente de comportamentos (LIMA et. al., 2016).

Ademais, por se tratarem de uma forma de expressão que é transmitida de geração em geração ao longo dos anos, os toques dos sinos apresentam-se como um patrimônio vivo, o qual a possibilidade bem como a capacidade de transformação são resultantes da dinâmica de seu próprio sistema e contexto cultural (LARAIA, 2008). Porém, diante dos adventos tecnológicos e comunicacionais, a forma como este patrimônio é vivenciado e inclusive a forma com que atualmente a população local com ele se relaciona e o vê permeiam-se por ferramentas e valores contemporâneos. A importância desta análise reside na possibilidade de catalisação de processos em sua dinâmica cultural, o que pode levar ao esvaziamento de sua real significância local e até a perdas significativas em seus elementos compositivos. Por isso, devido às investidas do que se entende como contemporaneidade, juntamente a suas tecnologias que nada mais são que suas ferramentas de ação, se fazem necessárias formas complementares de preservação deste patrimônio secular, sejam elas a partir de uma visão mais tradicional de acautelamento, seja por formas autossuficientes de preservação, seja pela conjugação das duas modalidades.

Por outro lado, o método difundido contemporaneamente como valorização cultural agrega decisões e planejamentos enquadrados à lógica da indústria cultural. Segundo François Choay (2001, p. 211) hoje as obras culturais “adquirem dupla função - propiciam saber e prazer postos à disposição de todos; mas também produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos”.

Dentre as ferramentas presentes nesta ação hegemônica globalizante encontram-se as tecnologias digitais, especialmente os dispositivos móveis e ubíquos, que podem atuar de maneira ambivalente, podendo ser agentes da difusão, valorização e/ou espoliação destes bens culturais. De qualquer forma, as tecnologias digitais assumem uma posição decisiva no trato do patrimônio cultural, visto que amplificam a capacidade de produção de subjetividades que resultam da relação entre seres e coisas (AGAMBEN, 2009), pois atuam na divulgação do bem cultural, permitindo a este entrar em contato com um maior número de pessoas. Por outro lado, podem também espoliá-los de seu real valor, relegando-os a meros produtos culturais consumíveis, bem como catalisar transformações que podem culminar em mutações indesejadas.

Também de forma ambivalente, se apresenta o discurso de empreendimentos culturais no tocante à aparente sustentabilidade econômica que o bem protegido deveria exercer, ao se assumir como um empreendimento lucrativo, capaz de viabilizar sua manutenção. O problema está nesta forma de consumo cultural, na qual diversas significâncias do patrimônio histórico são reduzidas a deleite vazio e momentâneo, distante da apreensão dos valores estéticos e intelectuais propiciados pelo patrimônio histórico (CHOAY, 2001). Além disso, e de forma ainda mais violenta, o consumo cultural leva atores locais a se desapropriarem e se distanciarem dos bens patrimoniais que fazem parte de sua história, esvaziando de significado a palavra “patrimônio”.

Entender que o som do sino faz parte da ambiência sonora comum e corriqueira da cidade nos permite classificá-lo como parte das “paisagens sonoras”, termo qual foi desenvolvido por Murray Schafer (1977) referindo-se a um conjunto de constituintes sonoros de determinada circunstância ou ambiente. O intuito do presente estudo é analisar o contexto sonoro do elemento sino (e isto abrange seus toques e cultura de modo geral) como parte da paisagem sonora no recorte espacial de São João del-Rei.

Neste panorama, a presente pesquisa buscou, especificamente, analisar a bibliografia já produzida relativa ao elemento sino em busca de compreendê-lo historicamente e de relacioná-lo, como patrimônio cultural, aos tópicos relativos à globalização. Desta forma considerou-se observar os contornos assumidos pela cultura sineira diante do atual panorama tecnológico comunicacional, principalmente em observação de páginas da web e em observação do cotidiano nos campanários.

No âmbito prático, a pesquisa intenta produzir um acervo digital dos toques dos sinos por meio de gravações de áudio, para que se possa registrar o aspecto atual desta expressão cultural excluindo a pretensão de criação de uma normativa, que acarretaria no engessamento de um patrimônio que é vivo. Assim, a partir das gravações dos toques, objetivou-se produzir mais uma forma de proteção à cultura sineira local, com o desenvolvimento de um acervo sonoro digital em formato de *site*, tendo como parceiro na construção deste o Grupo de Estudos ALICE (Arts Lab in Interfaces, Computers, and Everything Else) do Curso de Ciências da Computação da UFSJ.

Além disso, outra atividade prática aqui apresentada buscou explorar as novas e potenciais abordagens artísticas da cultura sineira por meio de um contexto tecnológico, no intuito de difundir este patrimônio cultural e produzir uma forma de entretenimento atrelada à experiencição estética desvinculada dos objetivos da indústria cultural. Trata-se, portanto, da produção de uma instalação artística que buscou explorar as práticas de personificação dos sinos características das localidades onde floresceu a cultura sineira. Estas tratam-se de ações que concedem aos sinos atribuições especificamente humanas, tanto no âmbito religioso quanto no cotidiano em geral.

Metodologicamente, a pesquisa desenvolve-se dentro do estudo bibliográfico sobre o tema e suas extensões interdisciplinares, no intuito de melhor compreender a complexidade relacionada à valorização do patrimônio cultural e das questões sustentáveis, tanto no campo social quanto cultural. Além disso, buscou-se realizar também pesquisa bibliográfica sobre meios digitais para a contribuição no desenvolvimento de duas frentes: tanto para a produção do acervo digital sonoro, quanto para a produção da instalação artística. Juntamente, aplica-se a metodologia de levantamento de campo, na qual gravações de áudio foram coletadas como forma de iniciar o acervo digital sonoro e alimentar a produção artística.

A justificativa da presente pesquisa situa-se nas relações ambíguas que podem surgir no contexto da interação entre patrimônio cultural e dos produtos tecnológicos da contemporaneidade, tanto no âmbito tecnológico quanto no campo das gestões patrimoniais. Desta forma, como já citado, é que foi desenvolvida a abordagem dos toques dos sinos dentro de uma perspectiva de proteção e valorização através do registro sonoro e de seu uso como fonte de inspiração de processos criativos artísticos.

Assim, a presente pesquisa visa relacionar poéticas urbanas com instrumentos artecientíficos⁴, com o objetivo de construir e difundir conhecimentos, através de uma perspectiva de valorização e salvaguarda de um patrimônio cultural.

4 Instrumentos produzidos sob preceitos da Arteciência, campo de estudo que busca gerar novas epistemologias e formas de produção sob o mote da articulação de conhecimentos e saberes, visto que somente desta forma, se pode superar os modelos tradicionais em busca de um conhecimento holístico.

2. Contexto da pesquisa

2.1. Os sinos como patrimônio cultural

A palavra sino tem, por definição de vários dicionários, sua raiz etimológica no latim, sendo *signum* a palavra originária da qual derivam as palavras “sinal” e “marca”. O Dossiê dos Toques dos Sinos define o elemento “sino” como instrumento de bronze com a figura de um vaso cônico invertido (diz-se obcônico), que produz sons que podem ser mais ou menos fortes, agudos ou graves (IPHAN, 2017).

O soar do metal esteve historicamente atrelado às atividades religiosas no intuito de afastar forças malignas da vida das pessoas, como pode-se notar na seguinte passagem do livro do Êxodo:

Faça romãs de fios de tecido azul, roxo e vermelho em volta da borda do manto, intercaladas com pequenos sinos de ouro. Os sinos de ouro e as romãs se alternarão por toda a volta da borda do manto. Arão o vestirá quando ministrar. O som dos sinos será ouvido quando ele entrar no Lugar Santo diante do Senhor e quando sair, para que não morra (LIVRO DO ÊXODO 28:33-35).

Todavia, estima-se que a origem do instrumento seja oriental, com seu uso cívico-religioso ocorrido na Índia e na China (BAIÃO, 2010), e que sua difusão tenha se dado fortemente no território europeu ainda na idade antiga (MONTANHEIRO, 2016). Assim, na Roma imperial esteve ligado também a atividades cívico-religiosas, como a abertura de mercados e serviços públicos, além de remeterem a sentimentos de boa sorte e de serem utilizados em rituais fúnebres (DANGELO e BRASILEIRO, 2014).

Posteriormente, com a conversão do império romano ao cristianismo, os sinos tiveram seu uso atrelado mais fortemente às atividades religiosas, fato que não excluía, portanto, seu uso político devido a união Estado e igreja. Assim, estes instrumentos foram utilizados para a propaganda e assimilação de novos fiéis à igreja católica, passando a ser assumidos como elementos sonoros ou vozes sagradas do novo culto (DANGELO e BRASILEIRO, 2014).

Dangelo e Brasileiro (2014) destacam que, apesar do sino já ser utilizado pela igreja católica, foi somente a partir do século VI, no período conhecido como “Renascença Carolíngia”, que os sinos assumiram o *status* litúrgico que conhecemos hoje, passando inclusive a serem edificados campanários para os abrigarem. Desta forma, os sinos no catolicismo medieval passaram também a ter funções civis, sendo abrigados no alto das torres onde

poderiam comunicar à comunidade tanto os eventos religiosos quanto situações de interesse comunitário, projetando territorialmente a presença religiosa por meio de seus toques (DANGELO e BRASILEIRO, 2014). Garantia-se, de toda forma, uma unicidade territorial e o estabelecimento de uma identificação e interação social, ao serem usados para as funções cívicas-religiosas e de defesa, já que eram utilizados também para alertas de ataques externos ou calamidades.

Posteriormente, já em fins da idade média, a produção e estudo sobre a metalurgia dos sinos serviram de base de conhecimentos para a fundição de canhões de guerra, por isso reis europeus, em suas ânsias por poderio militar, utilizaram o conhecimento dos sinos para produção bélica (DANGELO e BRASILEIRO, 2014). Willians (2014) cita a introdução em Moscou das técnicas italianas de fundição de sinos e canhões por Ridolfo Fiovaranti no fim do século XV. Segundo o autor, em pouco tempo centenas de sinos soavam sobre a capital russa em ritos civis, religiosos e oficiais de estado, investindo ao monarca regente uma regalia auditiva. Possivelmente o autor poderia tratar a regalia tanto às pompas providas pelos sons dos sinos, quanto ao poderio bélico garantido pelos canhões.

Segundo Dangelo e Brasileiro (2014) os campanários e os sinos tornam-se elementos indispensáveis aos projetos das igrejas a partir do século XVI. Em Portugal, em um primeiro momento, estes campanários foram suprimidos nas igrejas menores, no intuito de estabelecer uma hierarquia entre estas e a igreja matriz, somente a qual deveria possuir torre sineira edificada como forma de simbolizar sua proeminência local sobre os demais templos. Assim, nestas igrejas menores os sinos eram instalados em estruturas de madeira na própria fachada das edificações, fato que lhes conferiam destaque (GARCIA, 2005).

Já no “novo mundo”, a instalação da colônia portuguesa na América sob a lógica expansionista e mercantilista do império português garantiu que os costumes ibéricos fossem trasladados inicialmente para o litoral do território brasileiro e posteriormente para o seu interior. A descoberta de ouro na região de Minas Gerais – ou como o Dossiê dos Toques dos Sinos traz como recorte territorial, o “Sertão de Cataguases” – ocorreu no século XVII, dando origem a diversas vilas fomentadas pela extração aurífera. Os colonos que nesta região chegavam, tanto os vindos de cidades paulistas e da atual região Nordeste, quanto outros vindos diretamente de Portugal, mais especificamente do Minho (Oliveira, 2016), aqui se estabeleceram, motivados pelas descobertas de jazidas de ouro. Estas descobertas fizeram com que o eixo econômico do império se deslocasse do Nordeste, sabidamente com sua economia

centrada na monocultura açucareira, para as regiões auríferas. Este fato e a conseqüente corrida pelo ouro, que levou ao adensamento populacional da região das Minas Gerais, fizeram com que a Coroa Portuguesa tomasse medidas de controle para a emigração na região:

Para lidar com tal situação, além de procurar controlar a emigração do Reino em direção às capitanias do Brasil, a Coroa estabeleceu uma política tributária rigorosa associada ao controle de acesso à região. Um dos braços dessa política foi a proibição da instalação do clero regular na região. A Coroa portuguesa alegava que o clero era responsável pelo extravio do ouro e por fomentar na população um clima de insatisfação em relação aos impostos cobrados por ela (DOSSIÊ TOQUE DOS SINOS – IPHAN, 2017, p. 69).

Vista a proibição do estabelecimento das religiosas ordens primeiras, as comunidades que aqui se instalavam rapidamente se organizaram em confrarias, arquiconfrarias, ordens terceiras ou irmandades. Subordinadas às autoridades civis e sendo as responsáveis pela construção dos templos religiosos, estas deviam cuidar de contratar sacerdotes para atuarem como guias espirituais. Assim, as associações realizavam serviços de construção e adorno das igrejas, sepultamentos, assistência de irmãos, auxílio dos enfermos, entre outros (IPHAN, 2017).

Portanto, a partir do estabelecimento das referidas associações religiosas, dava-se a construção de seus respectivos templos, os quais por fim recebiam em suas torres os seus sinos, sendo estes elementos indispensáveis da estética representativa barroca do século XVIII. Montanheiro (2008) detalha sobre o universo barroco cristalizado no cotidiano das pessoas:

Os sinos, com suas vozes ditosas e falas ligeiras, a repicar freneticamente, comunicando a missa dominical ou a festa da irmandade, ou então, com suas pancadas roucas, intervaladas e graves, ora pontuadas por badaladas agudas, a anunciar a morte de um potentado ou de um pingante, compunham o cenário de identidade do sujeito, inserindo-o temporal e espacialmente em seu meio, lembrando-o a todo instante de sua relação com o divino e da transitoriedade da vida terrena (MONTANHEIRO, 2008, p. 5).

A comunicação transmitida pelos sinos estruturada por meio de códigos sonoros são também uma tradição ibérica trazida pelos colonizadores e amplamente utilizada no território colonial brasileiro. Sua forma de execução e significado foram regulamentados nas Constituições das Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707, as quais dentre outros temas, tratavam de maneiras de execução dos toques, principalmente em relação aos rituais funerários, que são agrupados dentro da classificação de toques canônicos.

Segundo Dangelo e Brasileiro (2014) esta documentação detalhada sobre as formas de como os toques deveriam ser executados se justifica devido a uma série de abusos executados

nos sinos, os quais se relacionavam mais ao desejo de ostentação dos vivos do que com a memória dos falecidos. Portanto, o Arcebispado da Bahia passou desta forma a regulamentar o número de pancadas que deveria ser executar para as ritualísticas funerárias, com distinções dos padrões sonoros devido ao sexo do defunto, um padrão referente aos menores de catorze anos e os distintos para as figuras eclesiásticas. Apesar destas regulações, Dangelo e Brasileiro (2014) afirmam, através de estudos, que as formas de execução destes toques em São João del-Rei não deixaram de incorporar características regionais, principalmente pelo fato de que eram os negros escravizados quem executavam os toques, fato que levou a uma grande influência musical da cultura africana. Além disso, em alguns casos é descrito que as regulamentações do arcebispo nem foram assimiladas. Esta profusão de sons de sinos que levou à uma regulamentação de como executar seus toques seriam, possivelmente, a primeira forma de poluição sonora encontrada em terras brasileiras.

As torres sineiras da forma como são conhecidos no Brasil carregam a tradição à maneira ibérica de fixação dos sinos, onde estes são instalados diretamente nas sineiras⁵. Dangelo e Brasileiro (2014) assim descrevem este aspecto:

(..) tanto a dimensão como a maneira de fixação do sino na província ibérica é totalmente diferente das demais regiões da Europa, onde o sino, por sua grande dimensão, não pode ser colocado diretamente na sineira, exigindo uma grande armação de treliças internas para dispensar as forças dinâmicas do balançar da campana que destruiriam o campanário se aplicadas diretamente sobre as paredes (DANGELO e BRASILEIRO, 2014, p. 41-42).

Os autores afirmam ainda que devido à configuração da maneira ibérica, os sinos necessitaram receber contrapesos, os quais por também estarem visíveis na sineira, se tornaram elementos passíveis de tratamentos artísticos. Este fato culminou em diferentes formas estilísticas regionais para o tratamento deste elemento.

Ademais, os sinos em São João del-Rei possuem uma característica peculiar em sua forma de rotação. Diferente da grande parte dos sinos encontrados no Brasil e em Portugal, e mais próximo do que acontece na Espanha, a rotação em seus eixos acontece em 360 graus. Assim, os sinos das igrejas da cidade são mais leves do que os encontrados na Europa e necessitam de melhor cálculo em seu contrapeso, fato que os confere capacidade de rotação

⁵ Segundo Miguel (2016) “As torres sineiras são dotadas de campanários, nos quais são abrigados os sinos. O campanário é o espaço destinado à colocação dos sinos nas torres, compreendido pela sineira, que é o vão onde se fixa o sino”.

completa e maiores velocidades de dobre⁶ durante as performances (DANGELO e BRASILEIRO, 2014).

Já utilizados desde então como meio de comunicação, posteriormente os sinos ganharam a função de demarcação das horas com a instalação de relógios mecânicos em suas torres. Estes sistemas contam com engrenagens e contrapesos que, ao contabilizarem o passar do dia, executam pancadas nas bacias dos sinos, atrelando assim ainda mais a relação e influência destes sobre o cotidiano da população.

2.2. Paisagens sonoras

De acordo com Schafer (1977), o som é um importante orientador do ser humano no mundo, presente em toda a sua vida, além de ser elemento caracterizador de ambientes, por qualificar a paisagem de determinado lugar. O termo Paisagens Sonoras (*Soundscape*), desenvolvido pelo autor em 1977 tem por definição os fenômenos acústicos produzidos por fontes sonoras de determinada localidade e em determinado tempo, que são capazes de caracterizá-la. Nas palavras do autor: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras” (SCHAFER 1977, p.23).

Cerdà (2015), trata nos trechos a seguir sobre a intrínseca relação entre o som, espaço e sociedade, em uma estreita ligação de causalidade entre estes:

O ambiente sonoro dos espaços urbanos está definido pelas marcas sonoras e traços da mobilidade que se misturam no espaço auditivo. O espaço público é uma composição sonora em transformação e também um reflexo das mudanças estruturais da sociedade. Existe uma identidade sonora em cada lugar, que configura a memória sonora e o subconsciente coletivo de seus habitantes. (...) Cada lugar tem memória. Os lugares são seus sons, seus cheiros ou imagens que passam pela peneira de nossa memória, quer dizer, têm uma dimensão além da física. A cidade é um espaço nem sempre delimitado (CERDÀ 2015, p. 111).

A partir do exposto, podemos inferir como os sinos e seus toques se consolidaram na memória afetiva da população a ponto de apoiarem-se sobre o subconsciente coletivo da população são-joanense, caracterizando a identidade local. Neste enquadre, podemos analisar a

⁶ Ação de tocar o sino de forma a exercer força em seu contrapeso, fazendo com que este se gire nos seus eixos instalados na sineira ou na estrutura que o sustenta. Desta forma não é necessário manipular o balado pois ele é movimentado devido à rotação do sino.

paisagem sonora de São João del-Rei, bem como das demais cidades mineiras e as origens desta identificação com os sons.

Durante o período colonial, o sino era o componente acústico de maior potência sonora e atuava como elemento aglutinador, atuando com força centrípeta (SCHAFER, 1977) ao transmitir mensagens à população. Esta força centrípeta se dá pois o sino representava a consolidação uma unidade local, centrada nas igrejas e casas de câmara que eram as edificações que detinham a força regulamentadora e institucional das colônias. Entretanto, para o evento do toque dos sinos, pode-se imputar também uma força centrífuga por difundir sonoramente pela região esta relação de poder. Assim, levada em consideração a dificuldade da difusão de notícias mesmo em pequenos assentamentos urbanos até meados do século XX, nota-se que o toque do sino era um grande facilitador da comunicação nas vilas, pois este informava aos habitantes, quase que simultaneamente, os acontecimentos sociais recentes, lembrava-os de compromissos religiosos e os mantinha cientes das horas (ENTOADOS, 2006).

A presença do sino como um elemento orientador do cotidiano tem sua base na função sensorial animal de se guiar por manifestações sonoras como afirma Fernando Cochiarale (sem data):

A natureza é pródiga em exemplos de ecolocalização: o uivo dos lobos e o biosonar dos golfinhos e dos morcegos são referências para a invenção tecnológica. Tanto o sonar (1917) quanto o radar, cuja primeira experiência remonta a 1904, embora só tenha sido aplicado em larga escala a partir de 1934, são exemplos de inventos suscitados pela biologia que, somados às pesquisas de músicos e artistas, reforçam a contigüidade do espaço (visão e tato) e do som (audição). (COCHIARALE s/d, p. 5).

Neste panorama, os toques dos sinos nada mais são que eventos sonoros produzidos e evoluídos sob uma característica biológica animal, que é a de orientação no espaço por meio do som. Porém, estes eventos sonoros são caracterizados por uma gama maior de elementos que compõem os contextos e fenômenos sociais. Assim, são traduzidos como um contrato social/cultural em linguagem pré-estabelecida capaz de propagar signos sonoros ligados a significações, que farão com que as pessoas novamente utilizem desta característica auditiva para organizarem seu cotidiano. Em outras palavras, os sinos e sua linguagem são elementos comunicativos sofisticados que fazem uso da orientação sensorial própria dos animais.

De acordo com Schafer (1977), a relação humana com o som e o ruído, é estabelecida em uma condição do divino versus o profano, em que tudo que é divino executava um som capaz de quebrar a monotonia acústica das antigas vilas, sendo de início, o trovão, o vento,

quem inseriam a divindade no cotidiano. A partir daí coube aos homens emularem estes sons no intuito de se aproximarem do divino. Na cristandade, o mesmo autor afirma:

Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja. É um desenvolvimento tardio da mesma necessidade de clamor que antes havia sido expressa pelo canto e pelo estrondo. O interior da igreja também reverberava com os mais espetaculares eventos acústicos, pois o homem trouxe para esse lugar não somente as vozes que se ouviam nos cânticos, mas também a mais ruidosa máquina que até então foi produzida – o órgão. E ele foi todo planejado para fazer a divindade ouvir (SCHAFER 1977, p. 83).

Se Schafer assim descreve a cristandade europeia e sua relação sonora, o cotidiano católico nas vilas coloniais mineiras do século XVIII não poderia ser diferente. Vivia-se a esta época sob influência da contrarreforma⁷, caracterizadora do espírito barroco. Um período de:

Uma visão de mundo e da vida que tem como uma de suas características centrais a angústia. Essa angústia nasce de uma das maiores tensões que o mundo católico conheceu e que abordamos anteriormente: a consciência de que vivemos no pecado. Ora, esse homem, consciente de que pecar passa, ter pecado jamais (DOSSIÊ TOQUE DOS SINOS – IPHAN 2017, p.72).

É neste cenário dualizado, entre a culpa e o medo da condenação eterna, e a pompa e a luxuriosa condição financeira oriunda da extração aurífera, que a cultura sineira se estabeleceu nas Minas Gerais, sendo parte proeminente na composição estética deste cotidiano, que almejava elevar-se às condições divinas. Nas palavras de Júnia Furtado:

A estética barroca criava todo um cenário audiovisual, onde o ilusório e o inesperado estavam sempre presentes, isto explica o uso constante de estampidos, tambores, apitos, clarins, trombetas, tiros de mosquete. [...] Durante os festejos do Triunfo Eucarístico, a claridade da noite somada ao som artificial dos sinos, da música e das danças criava uma experiência tão alheia à natureza, parecendo o juízo comunicado do céu (FURTADO 1997, p.19).

Assim, percebe-se o sino como importante caracterizador do ambiente, capaz de estruturar a paisagem sonora das antigas vilas e conseqüentemente de seus habitantes. Os seus sons estão duplamente relacionados à orientação humana, sendo primeiramente no sentido biológico referente ao uso do sentido da audição para a orientação no ambiente, mais especificamente o espaço urbano. Em segunda instância, os sinos atuam na demarcação do tempo, estabelecem laços sociais e interferem até na conduta destes, já que seus sons se remetem à informações destinadas à integração e informação da sociedade local. Por outro lado

⁷ A contrarreforma caracteriza-se pelas ações da Igreja Católica no intuito de reafirmar sua proeminência religiosa ante os abalos ocasionados pela Reforma Protestante de Martin Lutero. Assim, estas ações se propagaram por todo o universo católico.

o sons do sinos estão conexos à condução da vida espiritual, pois como visto, seus sons atuavam como manifestações e vestígios da presença do divino.

2.3. A atual paisagem sonora São-joanense

As paisagens sonoras citadinas são compostas por diversos e variados estímulos sonoros, os quais são reflexos das atividades desempenhadas nos seus contextos urbanos e, por isso, podem formar ambiências sonoras singulares, apesar de observar-se certa tendência de homogeneização nos padrões de sons na contemporaneidade. O estudo dos efeitos que determinado ambiente acústico ou paisagem sonora desempenha sobre os comportamentos daqueles que fazem uso destes locais, Schafer denominou como Ecologia Acústica.

Devido ao fato de os sons serem uma das resultantes da concretização de um fenômeno, sendo objetos fim ou somente um efeito colateral da produção deste, pode-se inferir temporalidades apenas pela forma com que este som se apresenta. Desta forma, como é possível observar diferentes camadas temporais históricas na arquitetura, em objetos do cotidiano, nos veículos e nas vestimentas, nota-se nos sons demarcações temporais relacionadas a outras temporalidades que necessariamente não são as do momento em que este som é percebido.

No campo do audível, talvez a forma mais marcante de se perceber estes fenômenos é na música, na qual devido aos instrumentos, vozes, qualidade do som e outras características musicais, podemos deduzir o período em que determinada música fora produzida ou gravada. Desta mesma forma, nas paisagens sonoras das cidades pode-se encontrar “a presença simultânea de campos sonoros atuais e do passado, sobrepondo sons em vias de desaparecer a sons novos de raiz tecnológica e industrial” (MENEGUELLO 2017, p 26).

Na atualidade, a paisagem sonora da cidade de São João del-Rei encontra-se com diversas e variadas fontes sonoras. As atividades próprias dos nossos tempos e de nossa sociedade capitalista delineiam a forma como a paisagem sonora da cidade se apresenta em seu cotidiano. São predominantes os sons mecânicos dos carros, motocicletas, ônibus, caminhões, além dos equipamentos de som automotivos. Todos estes têm suas potências sonoras ampliadas devido às ruas estreitas do centro da cidade as quais permitem maior reverberação das ondas sonoras. Além disso, o revestimento viário do centro histórico, o qual é formado por paralelepípedos, produz uma sonoridade diferenciada quando percorrido por veículos (figura 01). A borracha em atrito com as pedras cria uma ambiência própria destes locais e esta

composição da superfície acaba por ter um efeito benéfico para os pedestres, pois reduz a velocidade dos veículos automotores.



Figura 1: Fotografia realizada no centro histórico de São João del-Rei. Nota-se a pavimentação composta por paralelepípedos, a qual gera de uma ambiência sonora típica do local quando percorrida por automóveis.

Além de inclusos dentro deste sistema cultural, os sinos e seus toques em São João del-Rei interagem com o meio urbano que os circundam, em composição de uma paisagem sonora que pode ser atualmente caracterizada como *lo-fi* acústico⁸, devido ao grande número de fontes sonoras presente nesta paisagem. Os sons dos sinos, que antes venciam quilômetros de distância, competem hoje com fontes sonoras talvez de igual potência. Além disso, a propagação sonora dos toques dos sinos é fortemente influenciada pela rugosidade da malha urbana, fato que lhe conferiu diferentes alterações na forma com que foi percebido pela cidade ao longo do tempo.

Soma-se aos automóveis, na composição de uma sonoridade contemporânea capitalista, outra fonte sonora mais objetiva quanto à sua finalidade e também relacionada a uma certa forma de competição e estabelecimento de poder: os anúncios publicitários sonoros. Os lojistas impõem suas atividades e seus anúncios aos transeuntes através de caixas de som,

⁸ Um ambiente *lo-fi* é aquele o qual a profusão de fontes sonoras dificulta a apreensão de forma nítida de qualquer que seja a fonte escolhida para ser ouvida (SCHAFER, 1977).

amplificadas e de alcance médio, com a presença ou não de locutores, mas sempre com músicas de fundo, as quais sinalizam seu espaço e ajudam a promover suas ofertas (figura 02). Além dos anúncios com altifalantes fixos, é comum o uso também de motocicletas e carros sonorizados para a execução desta atividade, expandindo a zona de influência de determinado estabelecimento comercial para uma grande parcela do território urbano (figura 03).



Figura 2: Amplificador sonoro instalado sobre marquise, o qual, em época de Natal, veiculava propagandas comerciais e anúncios das lojas localizadas nas adjacências, juntamente com diversos tipos de músicas. Autor: Fábio dos Passos Carvalho. Data: Dezembro, 2019.



Figura 3: Momento em que um carro sonorizado veiculava anúncios em uma das principais vias da cidade de São João del-Rei. Autor: Fábio dos Passos Carvalho. Data: Dezembro, 2019.

Além destes dois casos, um outro fato foi vivenciado poucas vezes na cidade de São João del-Rei, quando da visita de um circo. A equipe deste utilizou-se de um avião monomotor equipado com cornetas de som para executar anúncios publicitários sobre o tecido urbano. Foi com certeza uma superação dos padrões de disputa pela paisagem sonora e demonstra como esta liga-se a uma relação de poder e atualmente, consumo.

Assim como os sinos, outra fonte sonora de grande amplitude e potência se tornou característica na paisagem sonora são-joanense. Resquício da era do processo de industrialização da cidade, o complexo ferroviário, instalado em 1881, já foi um importante ponto de fluxos de passageiros e comércio, e certamente, a sua atividade reconfigurou a paisagem sonora da cidade, ao lado das antigas fábricas têxteis as quais se proliferaram na cidade em fins do século XIX e meados do século XX. Hoje, apesar de desativada para uso comercial e se atendo somente à atividade turística com apenas uma linha que conecta à cidade vizinha Tiradentes, a maria fumaça e o seu estrondoso apito ainda é forte caracterizadora da paisagem sonora da cidade. Quanto às fábricas têxteis, suas trajetórias são similares à do trem, pois somente uma encontra-se ainda em atividade e os sons de seus maquinários ainda podem ser percebidos em determinados momentos do dia, porém a sua marca na paisagem sonora da cidade é diminuta se comparada à da locomotiva.

Assim, o cotidiano sonoro da cidade é basicamente composto por estes três elementos, a potência sonora das atividades capitalistas contemporâneas, a maria fumaça resquíio da fase industrial da cidade, e os toques dos sinos. Interessante destacar como a paisagem sonora de São João del-Rei, assim como a sua paisagem arquitetônica, é composta por camadas de processos históricos que revelam transformações econômicas e sociais, e refletem as formas relacionais de poder.

2.4. O sino como objeto artístico e comunicativo

A definição do que é arte demonstra-se, atualmente, despreendida de amarras conceituais fixas, às quais antes de a definirem, a limitariam. A definição do que é arte foi objeto de diversos tratados estéticos ao longo do tempo, os quais se mostraram por vezes incompletos e divergentes. Apesar desta compreensão, é interessante descrever, como forma de ilustração, o que alguns teóricos buscam conceituar dentro desta temática.

Para o pragmatista Dewey (2010), arte é uma experiência, por esta concretizar imediatamente uma intenção. Desta forma para a definição do conceito de arte basta apenas o propósito de sua existência, apesar de aparentemente necessitar também de uma espécie de acordo entre autor, em sua afirmação de concretude artística, e entre o espectador, em sua fruição estética sobre a obra.

Assim como a arte, o processo criativo se torna ausente de regras ou pressupostos. Este por si só está relacionado à sua concretude e pela inventividade e originalidade do artista. Órfão de um conjunto de leis que caracterizem sua formação, o processo criativo artístico tem somente uma premissa a ser seguida, a de que “a lei da arte é o critério do êxito” (PAREYSON, 1997, p. 184).

A busca etimológica de Flusser na conceituação da palavra *design* leva o autor às palavras *téchne*, do grego e *ars* do latim, sendo estas correspondentes em seus idiomas de origem. O autor trata que em seus contextos semânticos originais elas definem tanto a arte quanto a técnica, sendo estes conceitos indissociáveis. Além disso, Flusser menciona a correspondência da palavra artista no idioma alemão, *könnner*, significando “alguém que conhece algo e é capaz de fazê-lo (FLUSSER 2007, p. 182). Esta palavra é um substantivo oriundo da palavra *Kunst*, que significa arte, a qual é derivada do verbo poder, *können*. Toda

esta pesquisa etimológica demonstra que a definição da arte provém da ação e da concretude, no qual o artista, através de determinada técnica, é capaz de colocar forma, ou fazer surgir uma forma (FLUSSER, 2007). Pode-se considerar sob este processo tanto ações concretas, no plano do sensível, quando ações realizadas no plano das ideias.

Os toques dos sinos de São João del-Rei possuem correspondências a estes sistemas de definição de arte, mas que a despeito disso, a sua própria existência enquanto manifestação cultural já se justifica como tal. Tanto o elemento sino quanto os sons que são neles produzidos formam um conjunto artístico imbricado por diversas camadas de saberes que caracterizam sua complexidade.

Além da compreensão filosófica sobre a caracterização dos toques dos sinos como arte e mais importante do que isso, tem-se a relação com a população local, a qual produz subjetividades e relações afetivas com o objeto e prática em questão, como se pode perceber nos depoimentos registrados no documentário Entoados (2006). Esta relação estética entre produto artístico e o seu meio cotidiano é para Dewey (2010) um elemento intrínseco à filosofia das artes.

Você tá dormindo num lugar, mas num lugar assim do interior muito calmo, pacato. De repente de manhã assim, bem cedinho, de madrugada cê acorda, cê ouve o sino pra voce vê o que acontece com você, você até chora. É uma coisa que mexe com o fígado que funciona na vida, na nossa maquina que e nossa natureza, nosso fisico. E o sino mexe com o ouvido, mexe com o ouvido mexe com a mente, mexeu com a mente mexeu com tudo no ser humano, no mesmo tempo que da emoção da uma coisa tão engraçada, que acredito que ai e por Deus, é um poder. (DONIZETE, ENTOADOS2006 - 1:22:38).

Sino mesmo pra mim parece uma pessoa (CECEL, ENTOADOS 2006 - 4:18).

Te aviva agente, o espírito da gente quando vê tocar o sino você fica entusiasmado, eu acho assim eu me compreendo assim. (SEM NOME, ENTOADOS 2006 - 4:30).

Somado a isto, tem-se a dimensão de validação de um objeto/prática como arte através de uma instituição, crítica artística ou publicação. Esta forma de definição é cada vez mais questionada justamente porque a condição artística é estabelecida antes de tudo por seus atores e por aqueles que dela desfrutam, ademais em uma situação em que a questão patrimonial é um elemento constituinte. Entretanto, sinaliza-se este caso devido à iniciativa de registro pelo IPHAN partir também de uma demanda popular da própria comunidade local (IPHAN, 2017). Este fato, juntamente com outras ações de caráter institucional e político, culminou no registro

dos toques dos sinos no Livro de Formas de Expressão de Bens Culturais Imateriais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2009. Deste registro, foi elaborado um dossiê, o qual, inclusive utilizado como fonte bibliográfica do presente estudo, descreve as características da prática e da cultura sineira e aponta diretrizes para sua salvaguarda.

Já em sua dimensão comunicativa, os toques são uma tradução semântica e semiótica, nos quais todo o processo de produção artística baseia-se num repertório de subjetividades. Este primeiro soma-se a um segundo repertório de elementos materiais (os sinos) e passam por uma instância fenomenológica criativa (os sineiros) os quais, no momento de concepção dos toques, são o crivo selecionador criativo e comunicacional que conceberá o produto artístico final (BENSE, 2009).

Os toques dos sinos são uma linguagem em que padrões rítmicos e timbrísticos estabelecem uma comunicação capaz de transmitir vários tipos de mensagens para a população conhecedora de seus códigos. Portanto, estes eram/são elementos capazes de veicular informações gerando assim uma consciência comunitária diante das dificuldades comunicacionais em uma era anterior ao advento das tecnologias comunicacionais elétricas (telégrafo, telefone, rádio, televisão, etc).

Conjuntamente, ao irradiar suas mensagens sonoras, os sinos atuavam como uma forma mais abrangente e eficaz de difusão de notícias, pois alcançavam longas distâncias e diversas pessoas ao mesmo tempo, relativamente. Outra análise que pode ser levantada em conta é um certo caráter “democrático comunicacional” em relação à linguagem dos sinos, pois esta poderia atender uma parcela maior da população em comparação com os meios de comunicação do período de surgimento e consolidação destas cidades mineiras. Sugere-se isto a partir do entendimento que na sociedade colonial, escravocrata e drasticamente estratificada, a comunicação escrita era utilizada por uma ínfima parcela da população. Neste panorama, o recenseamento nacional de 1906 apresenta que 74,4% da população era analfabeta no estado de Minas Gerais (BOMENY, 2003), fato que permite estimar que nos séculos XVIII e XIX a proporção de analfabetismo era ainda mais elevada devido aos fatores sociais do período. Assim, sugere-se que desde quando esta tradição floresceu na região, até meados do século XX, estes códigos sonoros eram o principal e mais difundido meio comunicativo local, tanto por sua potência sônica, quanto pela acessibilidade comunicacional viabilizada.

2.5. O papel dos sineiros

O ofício de sineiro no Brasil colônia era desempenhado por negros escravizados possivelmente devido à periculosidade da tarefa e pelo esforço físico necessário para a execução de determinados toques. Esta condição reservou aos toques dos sinos grande influência musical rítmica africana (VIEIRA e FILHO, 2018), visto que a própria configuração dos sinos nas torres são-joanenses - basicamente formadas por um sino grande, um médio e um pequeno - estarem semelhantemente organizados em três elementos, como os tambores de terreiro do candomblé (DANGELO e BRASILEIRO, 2014) ou como os berimbaus na roda de capoeira.

Sobre esta influência africana, Vieira e Filho (2018) analisam a estrutura musical de quarenta toques de sinos gravados em São João del-Rei durante a Semana Santa na Catedral de Nossa Senhora do Pilar. De acordo com os autores, em cerca 18% dos compassos transcritos (restringindo-se às rítmicas principais), identificou-se a presença do *tresillo*, que é uma terminologia musicológica que se refere a características rítmicas de grande importância e presença nas raízes musicais das Américas, tendo sua existência notada em diversos estilos musicais tipicamente brasileiros (VIEIRA; FILHO, 2018, p. 3). Este fato mostra a forte influência musical e cultural afrodescendente na composição dos toques de sinos são-joanenses.

Apesar da reclusão às alturas e periculosidade de atividade, o sineiro se torna protagonista absoluto das atividades festivas e cerimoniais. Embora hoje seja uma prática ligada mais às atividades religiosas que às cívicas, é o sineiro quem se apresenta como difusor comunicativo, porta-voz de assuntos religiosos/sociais à comunidade e animador sonoro das festividades religiosas.

Concomitantemente, soma-se à figura do sineiro seu papel de criador artístico, sendo este reservado aos sineiros do passado, os quais foram os criadores dos toques. Além disso, o sineiro é responsável pela importante tarefa de manutenção de uma expressão artística, histórica e cultural. É de cima das torres que a prática se perpetua, pois a curiosidade e motivação sobre os sinos recrutam crianças ainda com pouca idade, aos 7 ou 8 anos. Estes passam a frequentar as torres e a observar a execução dos toques, e após este período inicial de aprendizado, começam a executar toques condizentes com sua capacidade física, conhecimento rítmico e dos padrões dos toques (DANGELO e BRASILEIRO, 2014). O aprendizado é abertamente estimulado pelos sineiros mais velhos, os quais permitem e estimulam que os novatos pratiquem os toques aprendidos em um método de tentativa e erro, do qual inicialmente se aprende e

executa no intuito inclusive de treinamento e aprimoramento. Este processo de transmissão dos saberes, como já citado, está relacionado às formas de manutenção cultural, entretanto, também ligam-se a processos de transformação das performances e da própria cultura em questão. Isto ocorre pois os aspirantes a sineiros, além da influência tecnológica, também estão sob influências musicais e de escutas diferentes das experienciadas pelos aspirantes a sineiros de décadas atrás. Assim, percebe-se que, naturalmente, a forma como esta cultura se mantém também a transforma.

2.6. Sustentabilidade, globalização e patrimônio cultural

As discussões sobre a temática da sustentabilidade surgiram nos anos 1970, a partir do reconhecimento da necessidade de uma consciência sobre os limites dos padrões de produção e geração de riquezas vigentes na ampla maioria das sociedades econômicas mundiais. Apesar do conceito em si ser muito mais antigo, considera-se o surgimento destas preocupações à esta década, devido às reuniões organizadas pela ONU (Organização das Nações Unidas) no intuito de debater e desenvolver o tema (Boff, 2015).

A expressão sustentabilidade aparenta ser um conceito deslizando, devido à sua atual abrangência e à possível imprecisão de sua definição. Seu surgimento “pré-histórico” está ligado a preocupações estritamente ambientais, em específico sobre o manejo de florestas no território da atual Alemanha, nos séculos XVI e XVIII, fato que inclusive originou um novo campo de estudo, a Silvicultura (Boff, 2015). Para tanto, as discussões a partir da década de 1970 também se limitavam a esta dimensão ecológica, visto que surgiam como reações à eminente escassez de recursos, explosão demográfica, crescimento desenfreado e descontrolado das cidades, por exemplo.

Nesta linha, surgiram discussões em busca de refreamento do crescimento desenvolvimentista e, na esperança de transformá-lo, as sociedades neoliberais o associaram à questão ambiental, dando origem ao termo “desenvolvimento sustentável”, o qual internaliza os custos ambientais do progresso (Leff, 2001) e que tem como mote a clássica expressão: “atender as necessidades da geração atual sem comprometer as necessidades das gerações futuras” (Boff, 2015). Este movimento de reconfiguração do capitalismo para a adoção de medidas que levem em conta a dimensão ambiental, nada mais é para Leff (2001) que:

(...) um cálculo de significação- que recodifica o homem, a cultura e a natureza como formas aparentes de uma mesma essência: o capital. (...) Assim os processos

ecológicos e simbólicos são reconvertidos em capital natural, humano e cultural. O discurso do neoliberalismo ambiental gera uma inércia cega, uma precipitação para a catástrofe, onde tudo pode ser reduzido a um valor de mercado, representado nos códigos do capital, o qual deposita na tecnologia as esperanças de equilíbrio e escassez global de recursos e afirma que vivemos em uma fase de pós-escassez a qual foi superada pela modernidade (LEFF 2001, p.21).

A partir de tal passagem fica claro que a crítica aos movimentos do desenvolvimento sustentável o avalia como superficial e apenas uma roupagem diferenciada para um mesmo padrão de produtividade e consumo. Boff (2015) caracteriza a expressão desenvolvimento sustentável como uma “armadilha do sistema imperante: assume os termos da ecologia (sustentabilidade) para esvaziá-los e assume o ideal da economia (crescimento/ desenvolvimento), mascarando, porém, a pobreza que ele mesmo produz” (BOFF 2015, p. 46). De fato, torna-se comum juntamente a este movimento um fenômeno conhecido por *Greenwashing*⁹, o qual é caracterizado por iniciativas assumidas por empresas que buscam, aparentemente, se engajar no discurso ideológico ambiental, mas o assumem somente como ferramenta de *marketing*.

Obviamente a discussão sobre o tema é longa e controversa, entretanto torna-se importante destacar um elemento trabalhado por Leff (2001) dentro da discussão de sustentabilidade. Para o autor, existem duas dimensões sobre o termo, uma denominada ecologismo e outra ambientalismo, sendo a primeira própria dos países industrializados, ou do norte, e a segunda propriamente desenvolvida nos países subdesenvolvidos, do sul.

A diferenciação dos termos é pautada pelas diferentes formas com que as questões ligadas à sustentabilidade são tratadas, de acordo com cada dimensão em que Leff as divide. Para o autor:

Nos países do norte o movimento ecológico se orienta para a conservação da natureza e o controle da contaminação, ao mesmo tempo que os problemas associados a exploração excessiva dos recursos são transferidos para os países mais pobres. (...) O ecologismo dos países altamente industrializados surgiu como ética e uma estética da natureza como uma busca de novos valores que surgiram das condições de pós materialidade. O ecologismo arrasta consigo o significado das políticas remediais, das ações cosméticas e das soluções tecnologistas dos países industrializados. O ambientalismo configura um conceito e um objeto mais complexo que o pensamento ecológico (LEFF 2001, p. 40).

⁹ “O termo *greenwashing*, que une os termos em inglês *green* (verde) e *wash* (lavar, limpar). O conceito diz respeito ao apelo marketeiro sobre o cuidado com o meio ambiente, sem no entanto apresentar justificativa válida que demonstre o real engajamento da empresa com a ecologia” (Inteligência corporativa, disponível em <https://inteligencia.rockcontent.com/greenwashing/>, acessado em 14/10/2020).

Como afirma o autor, esta dimensão do ecologismo desemboca em ações restritas à natureza, sem ligações com preocupações ou mudanças sociais e culturais profundas, visto que as desigualdades produtivas nestas localidades são menos graves. Já o ambientalismo desenvolvido pelos países do sul tende a ser mais rico em suas perspectivas de ação, pois vislumbram maiores integrações de objetivos para realmente alcançarem um patamar adequado de sustentabilidade. Nas palavras de Leff:

Os movimentos ambientalistas nos países pobres surgem em resposta à destruição da natureza e ao esbulho de suas formas de vida e de seus meios de produção: são movimentos desencadeados por conflitos sobre os acessos e ao controle de recursos. (...) O ambientalismo não pretende restabelecer as condições ecológicas de inserção da espécie humana na natureza. Estes grupos se mobilizam por princípios de racionalidade ambiental que incorporam as condições ecológicas em novas formas de significação cultural e organização social. (...) O ambientalismo questiona os modos de produção, estilos de vida e os critérios de produção e aplicação dos conhecimentos no processo de desenvolvimento, visando uma nova racionalidade social e produtiva. (LEFF, 2001, p.95).

Certamente a dicotomia entre ambas perspectivas tem suas raízes na construção histórica produzida pela globalização. Considerando como marco fundador desta, as grandes navegações nos séculos XV e XVI e seu estabelecimento em padrões de colonização, geraram profundas distinções econômicas, sociais, produtivas, religiosas e epistemológicas entre os conjuntos de países colonizadores e os territórios colonizados, no que Santos (2009) define como linhas e pensamentos abissais¹⁰. Os resquícios destas relações não se tratam apenas de um passado findado quando o colonialismo terminara, mas sim de uma colonialidade, uma condição estruturante das sociedades dos países subdesenvolvidos (SANTOS, 2009). Portanto, o ambientalismo surge como resposta mais profunda, complexa e equitativa em relação às discussões de sustentabilidade, pois abarca, desde premissas ambientais, até as estruturas societais culturais e produtivas geradas a partir da colonialidade.

Assim, o termo sustentabilidade é carregado de complexidades devido à sua abrangência e aos diversos agentes e elementos atuantes em sua constituição, e por isso, o mesmo é considerado de natureza multidimensional. Desta forma, Assi e Campos (2013) tratam a sustentabilidade como um direito fundamental imprescindível na promoção da dignidade humana e elencam seis dimensões da sustentabilidade, como citado a seguir:

A dignidade da pessoa humana como direito fundamental, garante a todos os cidadãos direitos inerentes à respeitabilidade, no que tange às dimensões citadas por Juarez

10 Ver SANTOS, MENESES, Epistemologias do Sul, 2009.

Freitas, no tocante à **dimensão social**, na qual não se admite o modelo do desenvolvimento que exclua ou aniquile o cidadão; à **dimensão ética** constata-se que (...) todos os seres vivos têm uma ligação intersubjetiva e natural donde surge à empatia solidária, não se admitindo contraposição (...) entre o sujeito e a natureza para um equilíbrio dinâmico; a **dimensão ambiental** que procura uma proteção ao meio ambiente para garantir o direito das gerações atuais, sem prejuízo das futuras gerações, ao ambiente limpo, sadio e ecologicamente equilibrado; a **dimensão econômica** tem a incumbência de produzir bens e serviços necessários à satisfação das necessidades da sociedade, porém, essa produção deve acontecer dentro dos parâmetros da racionalidade quando da exploração dos recursos naturais de forma a não comprometer o meio ambiente com medidas nefastas; a **dimensão jurídico política** que determina ao Estado por seus poderes constituídos garanta, a cada cidadão, por intermédio de uma regulamentação, a tutela jurídica do direito ao futuro, por meio da liberdade, igualdade e solidariedade; e a **dimensão tecnológica** que deve promover o desenvolvimento científico e tecnológico local, incentivando as parcerias entre órgãos do governo, empresas do setor produtivo privado, universidades, mercado e sociedade civil organizada (...) (ASSI; CAMPOS, 2013, p. 39, 40) ¹¹

Apesar da citação acima apresentar várias dimensões da sustentabilidade, nota-se a não menção em específico da dimensão cultural. Assim, para se entender as possibilidades de complexificação do ambientalismo como fora expresso por Leff (2001), devemos entrar nos meandros da sustentabilidade cultural, sendo necessário estabelecer alguns pontos sobre este amplo campo. Ao citarmos cultura, devemos compreender a amplitude e difusão deste termo, o qual é objeto de séculos de discussões e diversas definições.

No mais amplo entendimento, para Cunha (2010), cultura:

(...) corresponde a todas as formas coletivas e socialmente arbitrárias ou artificiais com que os homens respondem às suas necessidades naturais. Isso significa que a palavra cultura abrange as relações sociais e os modos de vida material e simbólico de uma sociedade, incluindo características e valores econômicos, técnicas, estruturas políticas, comportamentos ético-morais, crenças, formas educativas e criações artísticas (CUNHA 2010, p.17).

Já Brocchi (2008) define a cultura como um sistema semiótico e normativo, que necessitamos para reduzir e administrar complexidades. Aparentemente, a definição dos autores esconde certa dinâmica existente entre um universo natural e um artificial (este último próprio das ações humanas), talvez pelo seu rigor sintético. Entretanto, a cultura é mais bem explicada se vista como uma relação dialética entre o artificial e o natural, em uma concepção de retroalimentação infinita na qual a natureza produz cultura que por sua vez também produz natureza (EAGLETON, 2003). Certamente, o que permite que o ser humano “impregne cultura”

¹¹ Importante atentar para a diferença de termos. Assi e Castro (2013) tratam sobre a “dimensão ambiental” em uma visão restrita à natureza. Já Leff (2001) trata sobre os “movimentos ambientalistas”, os quais aparentam abarcar as demais dimensões apresentadas pelos dois autores.

na natureza é a sua própria capacidade natural de sobrevivência no ambiente, estabelecida neste, para este e com este, em um tráfego incessante. Nas palavras de Terry Eagleton:

A cultura é, assim, uma questão de autodomínio tanto quanto de auto-realização. Se celebra o eu, também o disciplina, estético e ascético a um tempo. A natureza humana não é exactamente um campo de beterrabas mas, tal como um campo, precisa de ser cultivada — e por essa razão, à medida que a palavra “cultura” nos desvia do natural para o espiritual, convoca também uma afinidade entre ambos. Se somos seres culturais, também fazemos parte da natureza sobre a qual vamos trabalhar. Com efeito, parte do sentido da palavra “natureza” é recordar-nos o continuum entre nós próprios e o que nos rodeia, tal como a palavra “cultura” é útil para realçar a diferença (EAGLETON 2003, p.17).

A passagem acima detalha o processo de estabelecimento cultural e as interações entre os indivíduos, o meio biótico e abiótico. Necessariamente a formação de traços culturais diz respeito às diferentes formas com que as populações interagem e se organizam no ambiente com o passar do tempo, em uma relação mútua de transformações e limitações, na qual tanto o ser humano transforma e condiciona o ambiente, quanto é transformado e condicionado por esse (EAGLETON, 2003).

A partir disso, análises dos diferentes manejos criados pelas populações ao longo do tempo fizeram com que estudiosos criassem formas equivocadas de classificação do advento cultural. Laraia (2001) considera duas formas de análise e classificação dos processos culturais como acepções equivocadas a respeito da produção destes últimos. O autor refuta o determinismo biológico como ente determinante/influenciador de formação de culturas, devido ao fato de que aspectos morfológicos humanos não influenciam em formações culturais. Esta forma de pensamento é inclusive fonte de ideais hegemônicos e racistas, presente em discursos suprematistas raciais.

Outro aspecto que Laraia (2001) refuta neste processo de caracterização do processo de formação cultural é o determinismo geográfico, do qual condicionaria certas práticas culturais estritamente às circunstâncias geográficas e ambientais em que estas se apresentam. O autor desconstrói este ideal por meio da diferenciação de culturas que se desenvolveram contemporaneamente em uma mesma região, mas que possuem traços culturais distintos. Estas argumentações tornam o conceito de cultura e suas condicionantes muito mais abertos e somente influenciados pelos próprios processos sociais e históricos em que determinada cultura floresce e se desenvolve.

Outra ideia erroneamente concebida é a de proeminência de determinados grupos étnicos detentores de culturas voltadas para maiores capacidades de transformação e domínio

da natureza, e que conseqüentemente, esta dominação naturalmente se estenderia sobre outros grupos étnicos com culturas desenvolvidas de formas diferenciadas. Percebe-se que a partir de tal concepção diversas culturas historicamente constituídas e transformadas ao longo do tempo se encontraram sob ameaça destes grupos étnicos dotados de viés conquistador. Este pensamento é base fundadora dos processos do que se entende por globalização, os quais a partir da dominação e conquista consolidaram padrões hegemônicos monoculturais.

Cunha (2010) sugere a divisão do que se entende por cultura em três grupos, em linhas gerais, de acordo com as suas vinculações com as noções de desenvolvimento. De acordo com o autor existiria um conjunto denominado “cultura estática/estacionária” a qual compreende o grupo de povos que “não se propôs ou não incorporou, por si mesmo, a ideia de desenvolvimento, como a cultura indígena brasileira” (CUNHA 2010, p.18). Já o segundo conjunto denominado semiestático, segundo o autor, seria aquele que apesar de ter apresentado mudanças em alguns aspectos, conserva expressões tradicionais ancestrais, em seus traços simbólicos e comportamentais, como por exemplo, a cultura hindu ou a cultura islâmica. E por fim um terceiro grupo cultural, o qual “se converteu em uma espécie de flecha do tempo” (CUNHA 2010, p.18), focado em conquistas e transformações permanentes que culminariam na consolidação da cultura ocidental contemporânea e conseqüentemente a partir desta, na globalização e do sistema capitalista.

Apesar de explanatória, a conceituação de Cunha (2010) apresenta certas generalizações que induzem a considerar a trajetória histórica dos povos da Europa Ocidental e seus descendentes como pontos máximos evolutivos, capazes de serem os propulsores ou guias de um horizonte desenvolvimentista e próspero. É inequívoco que as conquistas materiais, tecnológicas e de conhecimento desta cultura alcançaram em um curto espaço de tempo patamares inimagináveis até então. Entretanto, este encadeamento classificatório relega os integrantes dos outros dois grupos culturais a uma posição de inferioridade própria dos pensamentos etnocentristas ocidentais, que por vezes os julgam como atrasados, incultos ou primitivos.

Acredita-se que a falta de definição do termo “desenvolvimento” utilizada por Cunha (2010) é a causa do desconforto subsequente encontrado em sua divisão entre os três grupos de cultura. Considerar genericamente que uma cultura é mais desenvolvida do que a outra é consolidar equívocos e perpetuar relações de subalternidade depositadas sobre diversas populações do mundo, visto que em diversos aspectos, várias culturas subjugadas pela cultura

moderna ocidental tinham formas de se relacionar, no trato com a natureza ou na vida comunitária, por exemplo, mais complexas e sustentáveis que estes últimos.

Apesar disto, se considerada ainda a linha de raciocínio apresentada por Cunha (2010) em relação à ideia de desenvolvimento e levar em conta a cultura ocidental europeia em específico, deve-se considerar a construção histórica e geográfica destes povos. Esta cultura em questão fora constituída por diversas etnias, em um trânsito cultural que compreendeu geograficamente as costas do mar mediterrâneo, a península Escandinávia, as planícies da Ásia central, até os territórios das atuais China e Índia. Assim, estes contatos realizados durante séculos certamente influenciaram a criação de um modelo de organização social, político, filosófico e epistemológico autorreferenciado. Pode-se sugerir, portanto, que este seria mais voltado para conquistas e dominações e para a produção de um sistema econômico excludente, do que para o convívio mútuo e aceitação pacífica da presença de outros povos sem a necessidade de imposições militares.

A reconstrução da trajetória cultural europeia ocidental é um assunto demasiado amplo e complexo, que qualquer movimento de a abordar no presente estudo sem consciência de assumir simplificações e generalizações seria um erro. Entretanto a rápida e introdutória abordagem do tema aqui se faz necessária para que seja alcançada a temática de sustentabilidade cultural.

Brocchi (2008) aborda que, além do conteúdo de determinada cultura, sua forma também é decisiva para definir seus modos de sustentabilidade. O autor propõe a distinção em dois grupos de cultura quanto a estas, sendo: culturas abertas e evolucionárias ou fechadas e autorreferenciadas¹². A distinção entre ambos define a forma com que estas se relacionam internamente entre os seus, como se relacionam com outros grupos de mesma origem cultural ou com grupos com culturas diferentes, além das relações com o meio ambiente. O autor caracteriza a sociedade ocidental como fechada e autorreferenciada, a qual, industrializada e globalizada, possui bem delimitadas e pouco flexíveis suas fronteiras com o meio ambiente, a ponto de estruturá-lo através da construção de realidades excludentes. Os exemplos das

¹² David Brocchi (2008) apresenta em seu texto, como uma de suas teses, a questão do modelo de dinâmica social auto-referenciada, o qual se apresenta insustentável por ser orientado para a reprodução e expansão de suas próprias estruturas fixas, e cita como exemplo o povo de Rapa Nui, o qual cortou todas as árvores de sua ilha para construir suas estátuas enigmáticas.

barreiras criadas entre Estados Unidos e México, e Israel e Palestina, citados por Brocchi (2008), evidenciam sua conceituação. Esta tem sua importância encontrada no fato da ação hegemônica de sua lógica cultural ser descontinuada do meio ambiente, em uma separação entre ser humano e natureza herdeira direta do pensamento racionalista de René Descartes. Este influenciou tanto a criação do método científico quanto os formatos epistemológicos subsequentes e contribuiu com a origem dos problemas ecológicos atuais (BROCCHI, 2008), além de enfatizar assimetrias sociais, culturais e de saberes entre os possuidores destas culturas e os demais povos.

Já as culturas denominadas e identificadas como evolucionárias e abertas, ainda segundo Brocchi (2008), são assim definidas por terem uma relação mais orientada ao respeito ao meio ambiente, se entendendo como parte contínua deste, por partilharem fronteiras mais flexíveis e promotoras de uma relação ambiental mais balanceada.

Na esteira da conformação cultural ocidental, entende-se que, na própria consolidação do capitalismo e seu desenvolvimento, tornou-se necessária a integração dos povos, regiões e culturas, tanto em busca de matérias primas para consumo e produção, quanto para mercados consumidores, além de fornecimento de mão de obra. Desta forma, uma cultura baseada no consumo estabeleceu-se na Europa, visando maximização da produção e de lucros.

A consolidação destes ideais nos trouxe ao dilema ecológico até aqui comentado e sua consolidação só foi possível por este sistema globalizante estruturar meios de comunicação também globalizantes, capazes de unificar padrões e necessidades de consumo nos mais longínquos e diversos territórios, além de produzir meios de transportes de grande eficiência que tornaram acessíveis locais antes remotos ou isolados. Esta deformação temporal e territorial em valores diminutos é definida por David Harvey como “Compressão espaço-tempo”, esta qual somente foi possibilitada pelos adventos tecnológicos dos últimos séculos, em especial o século XX e as especializações do século XXI.

Assim entende-se que, para a evolução ativa da globalização, fora necessário que o próprio sistema capitalista formasse seus mecanismos para se difundir e se consolidar. E, para além de somente produzir os meios, este necessitou estabelecer uma forma comunicativa eficiente capaz de transmitir seus valores, através de métodos de fácil assimilação e que estimulassem o consumo.

A estas relações entre comunicação e cultura, Castells (1999) afirma que:

Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo (CASTELLS, 1999, P.414).

A partir de tal afirmação, o sociólogo espanhol demonstra como a transformação dos sistemas tecnológicos de comunicação influi na mudança e apreensão dos símbolos culturais. E, na esteira da lógica produtiva de novas tecnologias comunicacionais e de seus formatos comunicativos, Castells (1999) usa como exemplo a televisão, que segundo o autor, comandada por oligopólios empresariais ou governamentais, foi responsável por criar e padronizar informações de maneira ainda não experimentada por outros meios de comunicação em massa. A integração de vários estímulos sensitivos em um só veículo de mensagens, aliado a uma forma de distribuição aberta ao se tratar da recepção de sinais e com preços relativamente acessíveis, mudou drasticamente o caráter da informação. Além disso, para efeitos de acessibilidade informacional, foi necessário que este padrão comunicativo fosse estabelecido a partir de um baixo denominador comum (CASTELLS, 1999). Isto quer dizer que, para se tornar acessível, a comunicação televisiva necessitou ser constituída de uma padronização, tanto de linguagem, quanto de conteúdo e de conceituação de programação, capaz de ser acessível e assimilável a um grande número de telespectadores, em outras palavras, uma homogeneização informacional e comunicativa, para e através de uma homogeneização de sentidos.

Sobre o rádio, mas na mesma lógica a qual se encaixa a televisão, Horkheimer e Adorno (2002) descrevem o seguinte:

A passagem do telefone ao rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquele, liberal, deixava ainda ao usuário a parte de sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p.6)

Os pensadores alemães descrevem uma tipologia de comunicação característica da cultura de massas, baseada em trânsito de informações de via única, do “centro” para as “bordas”, o qual ausenta os usuários da interação com os comunicadores, restando aos primeiros somente uma posição de espectadores passivos. Certamente, devemos encarar o desenrolar destes processos não de forma generalizada e total, mas que sua atuação se baseava em formas hegemônicas.

Atualmente, na frenética cultura digital e diferente da TV e do rádio, os padrões de comunicação foram estruturados de forma que a internet servisse como espaço comunicativo democrático ao possibilitar a interação entre espectadores e produtores de conteúdo. As

principais redes sociais ou sites de compras permitem que *feedbacks*, comentários e opiniões pessoais sejam publicados, viabilizando a interlocução comunicativa, tanto com o divulgador do conteúdo, quanto entre usuários, aproximando-se da ideia “liberal” exposto acima por Horkheimer e Adorno. De fato os padrões comunicativos da internet, cada vez mais, buscam aprimorar a interatividade entre usuário e divulgador de conteúdo, inclusive nas transmissões síncronas (ao vivo), tendo estas características ainda mais intensificadas e especializadas nas *lives* e reuniões virtuais especialmente popularizadas durante a pandemia de COVID-19.

Entretanto, este ambiente que permite certo teor democrático também é veiculado por grandes conglomerados corporativos, que abrem estes espaços interativos para desfrute dos usuários em troca de visualizações e comentários dos quais são passíveis de monetização ou locais para publicidades em geral, baseados em remunerações ao proprietário da página de acordo com o número de acessos. Ademais, as próprias interações/ reações dos usuários nestes espaços virtuais podem ser usados como informações para alimentar e refinar as formas de acesso e os atrativos destes ambientes, tornando-os mais estimulantes para novos visitantes e mais suscetíveis à permanência destes em suas páginas. As formas de captação ou cooptação de usuários e visitantes no oceano de páginas que é a internet são diversas, assim como os mecanismos de indução ao consumo. Estes fazem com que nos sejam anunciados produtos que não necessariamente estamos buscando, mas que são relacionados a alguma pesquisa que fizemos ou a alguma página que visitamos nas redes. Os algoritmos nos “observam” a todo tempo e desta forma, em troca de um espaço de interação mais dinâmico e aparentemente democrático, somos induzidos a comportamentos por meio de uma ilusória forma de liberdade.

Assim, compreende-se que grande parte do conteúdo exposto na internet é produzido dentro da lógica da cultura de massas, a qual como conjunto de produtos, práticas e métodos produzidos e organizados, viabiliza e sustenta a globalização nos padrões que conhecemos atualmente. A estruturação destes padrões comunicacionais é meticulosamente construída pela indústria cultural, que como seu próprio nome já indica, funciona em escala industrial e destina-se a produzir conteúdo focado no entretenimento como forma de consumo.

Horkheimer e Adorno (2002) descrevem que a indústria cultural captou as formas de diversão em geral como matéria prima ao fazer uma compilação entre entretenimentos de elite e popular, para a construção de um produto sintético, que resume complexidades culturais originais e as empacota para o consumo das massas. Assim, estas produções são focadas na

fabricação de conteúdo formatado em busca por entretenimento banal e de menor esforço intelectual. Nas palavras dos autores:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo é só uma pálida fachada; aquilo que se imprime é a sucessão automática de operações reguladas. Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversão. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p.19).

Assim, os pensadores alemães definem o entretenimento oriundo da indústria cultural como produtos consumíveis e de fácil assimilação, que por suas características, produzem a distração necessária para captar a atenção dos espectadores e excluir possibilidades de pensamento crítico, fazendo com que o tempo de descanso das atividades laborais se torne extensões destas.

Neste panorama, em um nível acima dos meios de comunicação, atuando de forma a criá-los e a mantê-los, localiza-se a economia, especificamente como produtora e produto do já citado sistema capitalista. Este, como também já fora esboçado, criou e mantém suas vias comunicacionais de contato com as massas de forma a criar uma cultura homogeneizante, dotada de valores próprios e voltada para a criação de um específico tipo de subjetividade.

Neste ponto, Mancebo (2000) aborda a existência de certa confluência entre cultura e economia, a ponto de fazer com que até a alta especulação financeira se torne um elemento cultural. De fato, atualmente as publicidades voltaram-se para incentivo de uma vida financeira pessoal ativa em investimentos e mercados de ações em busca de uma “democratização” deste campo. Assim vende-se que qualquer cidadão comum é capaz de participar ativamente de um campo de negócios, que apesar complexo e instável, é vendido com uma imagem de prosperidade. Talvez, este seja um dos pontos em que as massas não mais se sintam em uma posição de passividade como apenas os consumidores finais e mantenedores deste sistema, mas estimulados por estes mecanismos publicitários, reproduzam uma ideia de que são participantes ativos deste.

Concomitantemente, um mercado explorado de forma enfática na atualidade conglobera o incentivo a literaturas empreendedoras, ao chamado *mind set* e autoajuda,

calçados na busca de inspirações e orientações para o crescimento pessoal e financeiro, comuns do neoliberalismo. Estes se tornam um novo elemento dentro da cultura de massas, que por meio ao incentivo do hábito da leitura, induzem a um comportamento específico em busca de ferramentas pessoais, métodos e passos-a-passos que viabilizariam o sucesso pessoal e profissional.

A cultura de massas em sua origem “traduzia certo viés democratizante, pois implicava a noção de que o conteúdo mediatizado resultava de uma escolha feita livremente pelas próprias massas” (MANCEBO, 2000, p.290), mas na prática tratou-se de uma fórmula comunicativa com objetivos de reduzir complexidades, induzir comportamentos e produzir necessidades, carregada de ferramentas informativas, retentoras de atenção e produtoras de prazer e bem-estar. Esta forma de comunicação homogeneizante, apesar de seu aspecto integralizador e cosmopolita, é uma ferramenta globalizante, que pode atuar no aniquilamento de particularidades culturais e antropológicas estabelecidas em meios sociais mais fragilizados ou com um vetor de desenvolvimento diferenciado deste modelo, que não pregue como este a assimilações e domínios, mas uma mútua convivência cultural.

Choay (2011) trata dos efeitos da indústria cultural em um campo específico, mas correlato à temática aqui abordada, o da arquitetura e patrimônio. Segundo a autora, a indústria cultural, ora tratada por ela de indústria patrimonial, atua como forma de simplificação, desvirtuação, fetichização e objetificação do patrimônio histórico construído. Esta descrição sobre a ação da indústria cultural no campo arquitetônico e patrimonial não difere dos descritos efeitos gerais causados por este fenômeno, mas especifica como ele atua.

A autora cita que a institucionalização do patrimônio histórico na França se dá na era industrial, século XIX, diante a grande pressão destrutiva que os desenvolvimentos deste período causavam aos conjuntos e monumentos históricos. A partir de então, se iniciou uma expansão da preocupação patrimonial pela Europa, culminando em uma “mundialização dos valores e das referências ocidentais” que “contribuiu para a expansão ecumênica das práticas patrimoniais” (CHOAY, 2011, p.207), já na segunda metade do século XX. Por si, este conceito de patrimonialização internacional possui uma visão técnica eurocêntrica que denuncia vias de homogeneização de condutas e ideais acerca do que é patrimônio e como se dá a construção de

tal¹³. Mas a indústria cultural vai além e, segundo Choay (2011), é no final da década de 1980 que os museus consagram a mudança de acepção semântica acerca do termo cultura, a qual:

(...) perde seu caráter de realização pessoal, torna-se empresa e logo indústria. (...) Por sua vez, os monumentos e o patrimônio históricos adquirem dupla função – obras que propiciam saber e prazer, postas à disposição de todos; mas também produtos culturais fabricados empacotados e distribuídos para serem consumidos (CHOAY, 2011, p.211)

Esta nova dimensão do patrimônio como produto torna-se um importante elemento da indústria cultural, justamente pelos endossamentos governamentais à execução das práticas ligadas a esta forma de valorização do patrimônio, que se torna um novo campo de investimentos tanto públicos quanto privados. Assim, tanto como um meio de produção econômico, quanto como um produto a ser consumido, o patrimônio é capitalizado tendo como exemplos de justificativas para tal: a captação de recursos que legitimem os investimentos na manutenção de seus bens; os estímulos econômicos em regiões onde estes se localizam ou acontecem, no caso de patrimônios culturais imateriais; a difusão de conhecimentos por meio dos fomentos ao turismo cultural.

À primeira vista, aparentam-se acertadas tais justificativas pois estariam ligadas a ideias de manutenção e sustentabilidade das atividades culturais. Entretanto, se analisadas as consequências da homogeneização deste sistema, como a espoliação dos valores culturais, a grande exposição e interferência dos bens por fluxos e usos inadequados, além do afastamento da população local dos locais onde localizam-se os bens e acontecimentos culturais (gentrificação), nota-se a proeminência do caráter econômico. Assim, demonstra-se a ambivalência da expressão valorização (CHOAY, 2011) e demonstra-se a ação hegemônica e homogeneizante da indústria cultural no processo de consolidação das políticas culturais e das gestões patrimoniais, que se tornam similares em qualquer parte do globo.

Sobre a globalização, Mancebo (2000) afirma que:

(...) apresenta-se como uma configuração histórica profundamente contraditória, de modo que os mesmos vetores e relações promotores da integração em escala mundial

13 Françoise Choay relata que “esse processo, planetário, de conversão à religião patrimonial não se dá, porém, sem dificuldades, às vezes de natureza oposta. Lembro-me de um amigo do Magreb que se indignava ao ver atribuir-se um valor artístico e histórico a monumentos cuja significação, a seu ver devia ser exclusivamente religiosa. Da mesma forma, a recuperação da cidade de Fez, cuja equipe de assistência internacional ele integrava, não tinha para ele outro sentido aceitável senão o de afirmar a permanência de uma identidade urbana e de uma visão de mundo” (CHOAY, 2011, p.207).

e em diversos campos, podem suscitar o antagonismo, já que eles sempre se deparam com diversidades, alteridades, desigualdades, resistências e, em decorrência, tensões e contradições (MANCEBO, 2000, p.58)

O caráter contraditório do fenômeno da globalização reside essencialmente na viabilização de uma cultura cosmopolita universal, nas quais em suas relações com nuances culturais locais se desenvolvem de formas distintas, produzindo diferentes formas de interferências e reações. A complexidade do fenômeno cria diferentes pontos de vistas sobre a caracterização de seus efeitos e nas consequências entre as culturas envolvidas.

Entretanto, para Featherstone (1996) os efeitos da globalização atuam de forma ambivalente, ou seja, apesar da onipresença global de produtos e marcas oriundos principalmente da cultura ocidental contemporânea, os efeitos da globalização produzem movimentos de “glocalização”¹⁴ e cenários capazes de estimular as diferenças e as complexidades culturais. Segundo o sociólogo britânico esta característica da globalização é originária da pós-modernidade, a qual consiste na quebra de hierarquias culturais simbólicas, exaurindo a noção de estados-nações centralizadores e emanadores de valores próprios. Nas palavras do autor:

(...) não se pode mais explicar os processos globais a partir de um só centro que domine as periferias. Ao contrário, há muitos centros competitivos que vêm impondo mudanças ao equilíbrio mundial do poder entre Estados-nações e blocos, e criando novos tipos de interdependência. Não quero insinuar com isto que haja igualdade de condições entre os participantes, mas que novos parceiros entraram no jogo, exigindo acesso aos meios de comunicação e reivindicando o direito de ser ouvidos. (...) Em vez de ocasionar o aparecimento de uma cultura global unificada, o processo de globalização tende a prover um cenário para a expressão de diferenças: não só revelando “um arquivo mundial de culturas”, em que os exemplos do exótico remoto são trazidos diretamente para a esfera do familiar, mas oferecendo um espaço para o confronto mais drástico entre culturas. (Featherstone, 1996, p.6).

Entende-se que o advento tecnológico informacional e de transportes em caráter global seja capaz de ressaltar diferenças culturais, dar espaço para novas discussões e criar relações antes relegadas ao descaso ou à insignificância. Esta possibilidade enuncia a configuração histórica contraditória (Mancebo, 2000) da globalização.

Entretanto, observa-se certo otimismo em Featherstone (1996) relativo aos efeitos da globalização. Esta, enquanto fenômeno onipresente, veicula-se por vias já citadas de

14 Glocalização: “uma estratégia global que não visa impor um produto ou imagem padrão, mas que, ao contrário, procura se adaptar às demandas do mercado local. Essa estratégia vem se tornando popular entre as multinacionais que atuam em outros lugares do mundo e procuram adotar a retórica do localismo. Por isso a Coca-Cola afirma: “Não somos apenas uma multinacional, somos uma multilocal” (Featherstone, 1996, p.6).

massificação e sustenta-se sobre padrões sócio-históricos assimétricos e de dominação, que são mais profundas que considerar apenas desigualdades entre os participantes, como afirma o autor. Além disso, o aparato comunicacional da indústria cultural foi viabilizado ainda em tempos da modernidade (a qual o próprio autor cita o período pré 1945 como vigente desta) e sua ação é contínua até então, levando-nos a questionar se realmente esta se findou.

Entende-se que possa haver uma especialização dos meios e métodos suscitadores de hegemonias da indústria cultural, fato que se pode observar no desenvolvimento da própria argumentação de Featherstone: “Hoje é possível comprar uma viagem de férias para passar um mês junto a uma tribo inuíte numa remota ilha do Alasca. O atrativo desse tipo de viagem é “viver como os nativos”, participar integralmente da nova cultura” (Featherstone, 1996, p 7). É possível perceber que onde o autor vê certo triunfo das culturas locais sobre a homogeneização da cultura ocidental, além de “glocalização”, possa-se notar apenas a adaptação a um comportamento de estruturação do consumo e espoliação de uma cultura por meio de sua fetichização, já que nota-se claramente a busca de valores capitalistas. Ademais, o próprio autor não cita as condições das manifestações culturais em questão, dando margem à compreensão de que se trata apenas de encenações com a única finalidade de venda.

Diante deste quadro é importante ressaltar que identidades culturais não são entes imutáveis, dotados de construções, valores e crenças atemporais, mas sim resultados de processos de expressão humana (ANJOS, 2005, p.12). Desta forma, cada expressão cultural fora construída ao longo do tempo, sofrendo mutações dentro de suas próprias estruturas e, enquanto “vivas” e justamente por este motivo, passarão por transformações.

Estas mudanças, promovidas por motivos específicos, caracterizam definições advindas de diversas áreas de estudo que buscam denominar seus efeitos, como por exemplo, a hibridização, a tradução e o sincretismo. Estas definições são abordadas por Anjos (2005) como processos de transculturação, e segundo as definições do autor, são promovidos pela globalização e operam de diferentes maneiras. Nas palavras do mesmo:

Mais adequado para descrever os encontros promovidos pela globalização é o termo *transculturalização*, o qual invoca a contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas por injunções históricas e geográficas. Entretanto (...) as formas culturais surgidas nas “zonas de contato” onde os processos de transculturação ocorrem são também testemunhas (...) das desigualdades que presidem tais relações e que são por elas reproduzidas. Uma das maneiras frequentes pelas quais essas desigualdades se exprimem é justamente pela redução, em graus diversos, de um genuíno interesse pela diferença cultural a uma atração pelo exótico,

esvaziando o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida (ANJOS, 2005, p.16).

O autor aponta eventuais graus de positividade viabilizados pela globalização e pelos contatos culturais, porém salienta também as possíveis desigualdades ocorridas nestes processos e, além disso, a produção de subjetividades calcadas em superficialidades que não abarcam as reais complexidades culturais. Assim, a globalização é capaz de reduzir culturas complexas a algo exótico, fetiches culturais comercializáveis e consumíveis, tão comuns em mensagens publicitárias, programas de televisão ou até mesmo em diálogos cotidianos.

Assim, diante do exposto, entende-se o fenômeno globalização a partir da conceituação de Agamben, como um dispositivo, que por definição é:

O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito. (...) Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2009, p.38,40).

Com a interpretação feita a partir dos textos do autor, pode-se intuir que este dispositivo ao qual denominamos globalização é um super sistema com diversos outros dispositivos que produzem sujeitos já controláveis, incapazes de reagir e reprodutores dos vários processos de subjetivação que se sobrepõem na atualidade e findam em uma dessubjetificação (AGAMBEN, 2009). Assim, pode ser descrito os processos de eliminação da capacidade de avaliação crítica e de controle das massas descrito anteriormente.

Diante deste panorama, compreende-se a necessidade de ações que visem promover formas que utilizem dos padrões contraditórios da globalização descritos anteriormente por Mancebo (2000). Nota-se neste ponto, potencialidades de utilização das ferramentas produzidas para a globalização como passíveis de contrariar os vetores de ação desta, ao subverter suas ações e efeitos primeiros. A este processo Agamben (2009) define como profanação, o qual se trata de um ato de restituir a um possível uso comum dos homens e mulheres os dispositivos causadores de dessubjetificação. Assim, visualiza-se no aparato tecnológico comunicacional, em especial os ambientes virtuais e ubíquos, o meio para a possível inversão dos vetores hegemônicos globalizantes, no intuito de fortalecer e difundir laços culturais.

Entretanto, a partir de um meio necessita-se de uma forma comunicacional capaz de entrincheirar-se no cotidiano e suscitar novas construções de realidade emancipatórias. Esta

deve ser capaz de suscitar a mudança de paradigmas dentro da sustentabilidade cultural, em específico, e da sustentabilidade em geral, dividida entre os aspectos ambientais e ecológicos apresentados por Leff (2001). Assim, entende-se que o meio possível para alcançar estes objetivos seja a arte.

Não se espera considerá-la como o único meio dos processos de mudança como se mais nada além dela fosse necessário, ou como um fim em si mesma em um movimento que a aproxima das funções de entretenimento vazio próprias da indústria cultural. Espera-se utilizá-la como um instrumento capaz de despertar e fomentar o potencial crítico, sensível, reflexivo, questionador e imaginativo das pessoas, além de valer-se como promotora de uma nova estética que busque novas formas de entretenimento dissociadas dos modelos oriundos da indústria cultural. Assim, o potencial da arte como ferramenta de produção de novas subjetividades deve ser aumentado pelo uso de estéticas de mesmos vieses, que possibilitem a crítica e o surgimento de novas subjetividades sobre a realidade e não mais sob o controle dos dispositivos. Sobre esta posição em relação à arte Eagleton (1993) afirma:

A cultura está profundamente imersa na estrutura de produção de mercadorias. Um dos efeitos disso é o de liberá-la a uma certa autonomia ideológica, permitindo-a falar, por exemplo, contra a ordem social da qual ela é culpadamente cúmplice. É esta cumplicidade que leva a arte ao protesto, mas que também torna este protesto sofrido e ineficiente, mais um gesto formal que polêmica consequente. A arte só pode pretender ser válida se carregar implicitamente uma crítica às condições de produção, e se se recorda distância privilegiada que ela guarda dessas condições, esse valor se invalida instantaneamente. Inversamente, a arte só pode ser autêntica se reconhece, silenciosamente, o quão profundamente está comprometida com aquilo a que se opõe (EAGLETON, 1993, p. 252, 253).

Portanto, a partir de tal compreensão intui-se meios para a arte e a estética, capazes de serem potenciais reformuladoras de um processo hegemônico cultural já naturalizado e tomado como única realidade possível. E a partir desta relação vislumbra-se possíveis mudanças de condutas tanto no aspecto cultural, quanto no social, econômico e ambiental.

3. Acervo sonoro dos toques de sinos de São João del-Rei

Quando se iniciou a presente pesquisa, tentamos buscar por registros de toques de sinos e paisagens sonoras de São João del-Rei, no intuito de produzir uma *gameficação*¹⁵ da arte de se tocar sinos, que fosse executada de maneira virtual via criação de um aplicativo de celular. No entanto, tal levantamento nos retornou que há uma carência de registros destes toques, ao mesmo tempo que existe também uma grande busca por material por parte de pesquisadores de diversos campos do saber, como arquitetura, música, entre outros. Assim, diante desta carência observada, adotamos a iniciativa de criar um Acervo Digital sonoro dos toques de sinos de São João del-Rei.

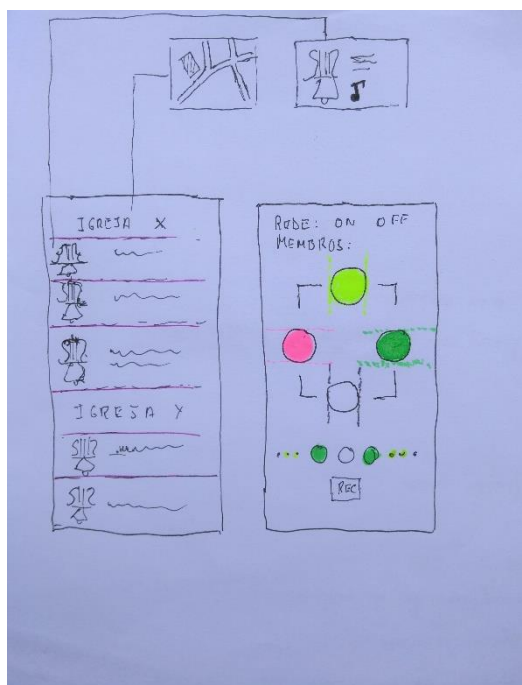


Figura 4 - Primeiro esboço da proposta do Acervo dos toques dos sinos, o qual tinha um viés de *gameficação* e seria destinado à implementação como aplicativo de celular.

15 “Gameficação é o uso de mecânicas e características de jogos para engajar, motivar comportamentos e facilitar o aprendizado de pessoas em situações reais, tornando conteúdos densos em materiais mais acessíveis, normalmente não associado a jogos” (O QUE é gamificação? 2021. Elaborado por Ludos Pro. Disponível em: <https://ludospro.com.br/blog/o-que-e-gamificacao>. Acesso em: 22 mar. 2021).

A criação do acervo (hospedado no endereço:<https://alice.dcomp.ufsj.edu.br/sinos/>) é uma ação que visa se assomar como mais uma forma de preservação deste bem cultural. O



Figura 5: QR code para acesso ao site do acervo digital sonoro dos toques dos sinos de São João del-Rei.

projeto é ausente de pretensões de formalização e cristalização dos toques dos sinos, e apenas atua como um registro temporal da forma como se toca os sinos na cidade iniciado no período que compreende a atual pesquisa.

O projeto se embasa nas discussões de proteção acervísticas culturais por meio de registros em mídias, neste caso, sonoras digitais. Para tanto, buscou-se registrar via gravação de áudio os toques de sinos das igrejas da cidade, respeitando suas naturais periodicidades de execução e procedendo de forma a causar a menor interferência possível no ambiente em que este bem cultural se manifesta. Esta postura bem como a aceitação das condicionantes que constituem o dia a dia das torres sineiras é perceptível nos áudios, através dos ruídos ambientais, barulhos produzidos pelo vento e conversas entre os sineiros.

Desta forma, foram registrados, no âmbito desta pesquisa, toques na cidade em um período que compreende de junho de 2019 a fevereiro de 2020, nas igrejas:

- Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar,
- Igreja de Nossa Senhora das Mercês,
- Igreja de São Francisco de Assis,
- Igreja de Nossa Senhora do Carmo,
- Igreja de Nossa Senhora do Rosário,
- Igreja de São Gonçalo Garcia e
- Capela de Santo Antônio.

Inicialmente a intenção era de registrar todos os toques de todas as igrejas e capelas que fazem parte do centro histórico de São João del-Rei (incluindo a Capela do Senhor do Bonfim e Igreja do Bom Jesus do Monte), entretanto algumas limitações se impuseram e tornaram menores estas aspirações. A maior destas limitações é a presente pandemia da COVID-19, causada pelo novo coronavírus, a qual fez com que as gravações tivessem de ser interrompidas em fevereiro de 2020, fazendo com que importante parte dos toques de sinos executados na cidade não fossem registradas (com destaque para o período da Semana Santa). Outra limitação encontrada foi a incompatibilidade de horários entre o pesquisador e o momento em que os toques aconteceram, fato que impediu registros em dias sequenciais ou diversificados das celebrações, as quais se tratam em sua maioria de festejos que duram vários dias. Assim, para algumas destas ocasiões foi possível realizar somente um único registro. Ademais, as gravações foram realizadas em um gravador Tascam DR-40 e não passaram por tratamentos de áudio, apenas por alguns recortes nas faixas como forma de melhor organizá-las.

No ambiente virtual, neste caso um *website*, o projeto intenciona realizar a exposição do material gravado por meio da exploração do território urbano da cidade. Ou seja, os registros estão organizados no *site* de forma a constituir uma cartografia de parte da sonoridade urbana de São João del-Rei, onde os usuários podem acessar os registros dos toques de sinos por meio da navegação em um mapa do centro histórico. Desta forma, por exemplo, se um determinado usuário pretende ouvir as gravações realizadas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, o mesmo teria que antes encontrá-la no mapa do centro histórico. Assim, intenciona-se criar uma maior compreensão do sítio histórico da cidade, através da possibilidade de navegar sobre a vista aérea de sua malha urbana. A partir da escolha ou encontro de uma das igrejas destacadas no mapa, o usuário é convidado a “adentrar” na referida igreja, obtendo informações gerais da mesma e especificamente dos campanários, sinos e toques. De modo geral, esta ação visa promover a educação patrimonial através do uso de ferramentas virtuais.

A utilização mais popular de mapas restringe-se a um caráter instrumental, o qual visa descrever representações geográficas e orientações espaciais em uma perspectiva cartesiana. A despeito de obras cartográficas produzidas por grandes artistas como Fra Mauro (1385-1459) os quais eram dotados de grande expressão artística em sua produção, a cartografia cartesiana introduzida por Mercator (1512-1594) banuiu dos mapas representações com aspirações míticas ou até mesmo naturais, como ventos e tempestades, as quais seriam formas de interpretações

simbólicas e de experienciamento do espaço (Carmo e Gonçalves, 2017). A partir da década de 1960, artistas passaram a utilizá-los como processos e objetos artísticos (WATSON, 2009), em um movimento de distanciamento do mapa das suas características originais. Esta mudança gerou possibilidades, pois o viés artístico na produção cartográfica foi capaz de promover conexões que permitiram representar subjetividades e experiências diferenciadas. Esta interpretação do mapa, como uma construção para além de um “decalque” da realidade, o sinaliza como uma potência interpretativa, conectiva e relacional de elementos, e é conceitualmente trabalhada na cartografia de Deleuze e Guatarri como rizoma. Estes afirmam o seguinte:

Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. (...) Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (...) Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 21).

Partindo desta definição, considera-se os mapas como conexões promotoras de saberes e interlocuções, como interpretações possíveis de uma realidade que não está explicitamente palpável e perceptível, mas sim conexa com o inconsciente de seus criadores. Desta forma, o mapa se torna uma narrativa passível de interpretação e transformação da realidade, que derivados do fazer artístico, se distanciariam de um caráter utilitário de representação que busca apenas fidedignidade visual. Ou ainda na forma como se questiona Nakahodo (2014):

Não seria uma percepção “econômica” o que os mapas eficientes pregam? Caberia à arte, por essa ótica, desautomatizar a percepção promovendo novas formas de ver, ouvir, sentir a vida, através de procedimentos de singularização. (NAKAHODO, 2014, p. 97).

À vista disso, a cartografia dos toques de sinos é proposta, por meio do entrelaçamento e religamento do decalque da realidade (a base de foto aérea da cidade retirada do *Google Earth*) a um sistema rizomático (Deleuze; Guatarri, 2000) relacionado a uma sensibilidade auditiva ligada a uma manifestação cultural são-joanense. Esta, na prática, é percebida e entendida por poucos, mas quando representada dentro da malha urbana pode tornar-se passível de melhores entendimentos e valorizações, além de ter viabilizada sua sinalização visual como marcos da paisagem sonora.

Por outro lado, o fato de as igrejas não estarem evidentes no mapa do centro histórico faz com que os visitantes da página tentem decifrar a morfologia urbana da cidade, em busca

destas que se diferenciam por serem representadas em cores, diferentemente de seu entorno, que é todo preto e branco. Esta busca remete-se à ação do *flâneur*¹⁶, por estimular a observação da cidade e um “mergulho” em seu tecido urbano em busca de compreendê-lo mesmo diante de apenas um recurso bidimensional, como demonstrado na figura 3. Já para aqueles que optem por não realizar esta busca, o site lista as igrejas que tiveram seus toques registrados, permitindo que os usuários naveguem de forma mais objetiva em seus domínios, como ilustra a figura 4.



Figura 6- Imagem do site do acervo demonstrando o aspecto do mapa sonoro dos sinos criado sobre a malha urbana da cidade de São João del-Rei. Endereço: <https://alice.dcomp.ufsj.edu.br/sinos/>

¹⁶ Baudelaire trata do *flâneur* como um protótipo do sujeito moderno, o qual em seu vagar errante pelas ruas de Paris experimentava perceptivamente a cidade, sem outras finalidades em suas andanças urbanas.

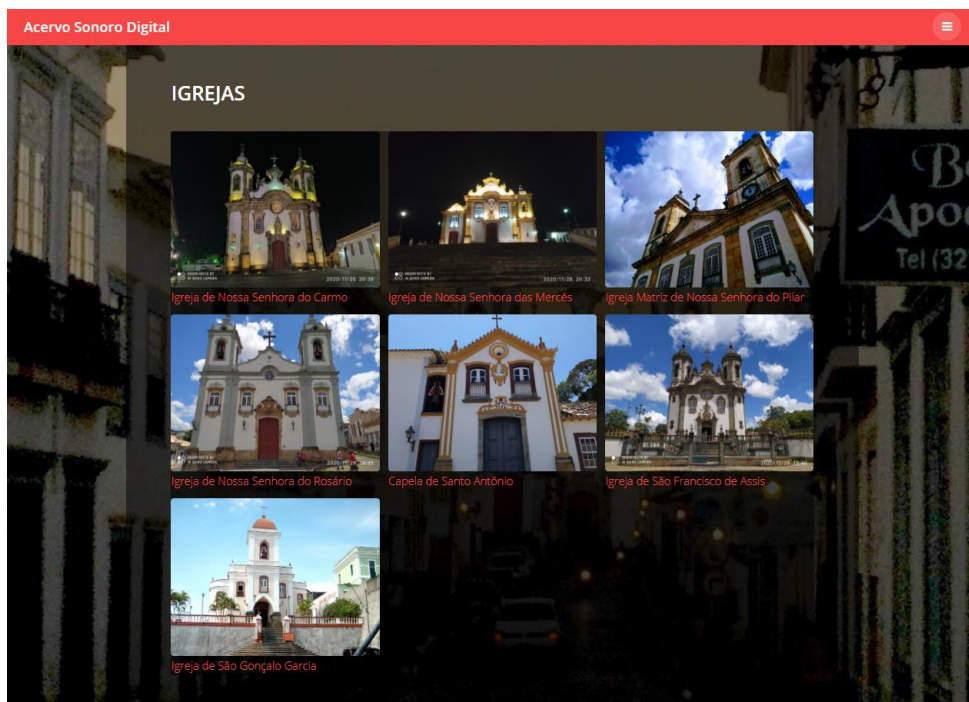


Figura 7 – Imagem acervo demonstrando a navegação pelo menu “igrejas”.

A intenção de construir uma cartografia sonora a partir dos registros sonoros de São João del-Rei passa por dois entendimentos: o primeiro, geográfico/ cartográfico, busca produzir uma representação gráfica da malha urbana são-joanense, que utiliza como base imagens áreas retiradas da plataforma *Google Earth*. Esta abordagem cartográfica básica resume-se apenas na reprodução da realidade em uma escala gráfica reduzida, em resumo, um mapa da forma convencionalmente conhecida; já o segundo entendimento abarca o contexto sonoro, que a partir das gravações se torna um registro de um dos elementos mais marcantes da paisagem sonora da cidade.

Compreende-se que a construção da cartografia sonora em questão, ao se basear em registros de áudios inter-relacionados com uma imagem aérea da cidade, acaba por realizar parcialmente uma descontextualização do evento do toque dos sinos em si. O conceito de descontextualização foi inaugurado por Duchamp e seus *ready-made*, e assim se caracteriza “à medida que realoca objetos em locais que não são seu “habitat natural”, por mais ambíguo e indefinido que possa ser” (NAKAHODO, 2014, p. 61). Desta forma, o caráter parcial deste processo advém da compreensão de que os registros são representações desconexas de outras apreensões sensoriais e temporais dos eventos, relativas ao ambiente original em que ocorrem,

com suas próprias cores, cheiros, formas, personagens, ocasiões e demais componentes de seus cenários.

Assim, as gravações sonoras do projeto são o único registro (ou resíduo) de um evento sonoro estritamente ligado ao universo em que foi concebido. A completude da descontextualização se encontra no ato de escuta desses registros, os quais depositados em um ambiente virtual, podem ser ouvidos em qualquer lugar, momento e ordem. Acredita-se que o máximo de proximidade da experiência audível mediada pela gravação com o evento total se daria pela execução destes registros no local onde estes foram captados, restando assim “apenas” uma defasagem temporal. Por outro lado, o fato de os mapas servirem de aportes espaciais para a escuta, sendo capazes de atuarem como orientações no tecido urbano dos locais onde ocorreram os eventos registrados, buscam remontar as territorialidades originais dos toques. Entretanto, de toda forma, a experiência é mediada.

Portanto, os registros feitos a partir de instrumentos de gravação formam um conjunto de informações sonoras que são representações do evento sonoro original. Isto ocorre, pois, estes instrumentos mediam a experiência de audição, sendo tecnologias emergidas a partir de técnicas de ouvir (STERNE, 2003). Estas tecnologias só existem devido à busca e ao desenvolvimento destas técnicas, as quais baseiam-se em aprimoramentos do ato de escuta. Em outras palavras, no refino do sentido da audição por meio do hábito, em uma acepção de aprimoramento de uma habilidade, o que pode acondicionar as formas de ouvir (STERNE, 2003). Entende-se que, para Sterne (2003) esta condicionante do hábito é tanto ligada à busca de aprimoramento de um músico em ouvir com detalhe determinada peça musical ou um produtor musical em descobrir como melhor equalizar determinada faixa, além de ser um hábito de escuta mais generalizado já influenciado pela cultura.

De volta à cartografia sonora ou mapas sonoros, estes temas são abordados por diversos projetos internacionais que buscam explorar diferentes experiências de escuta. Um destes projetos chama-se “Uma cartografia sonora de Londrina”, produzido pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), o qual já tem em seu título o objetivo do projeto. Segundo Fátima Carneiro dos Santos, uma das idealizadoras e concretizadoras do trabalho, este consiste em um convite à escuta nômade da música da cidade, proposta sob uma perspectiva de desterritorialização da estrutura habitual da experiência aural, que relaciona sua cartografia à construção da cidade-rizoma deleuziana.

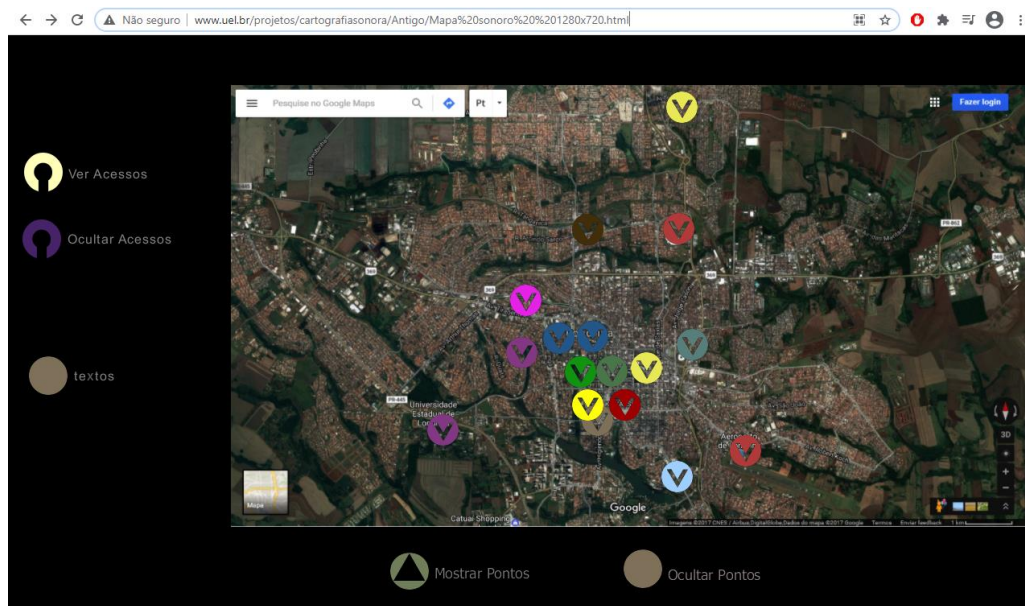


Figura 8- Imagem do site do projeto "Uma cartografia sonora de Londrina". As setas indicam os pontos onde foram registrados os sons. Fonte: <http://www.uel.br/projetos/cartografiasonora/>

O projeto AudioLabGeo, de autoria da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, consiste em uma catalogação de cem pontos turísticos de cidades fluminenses, expostos como pontos sobre um mapa do território. Ao clicar sobre estes pontos, o usuário acessa informações históricas em formato de áudio e texto sobre o atrativo turístico escolhido.

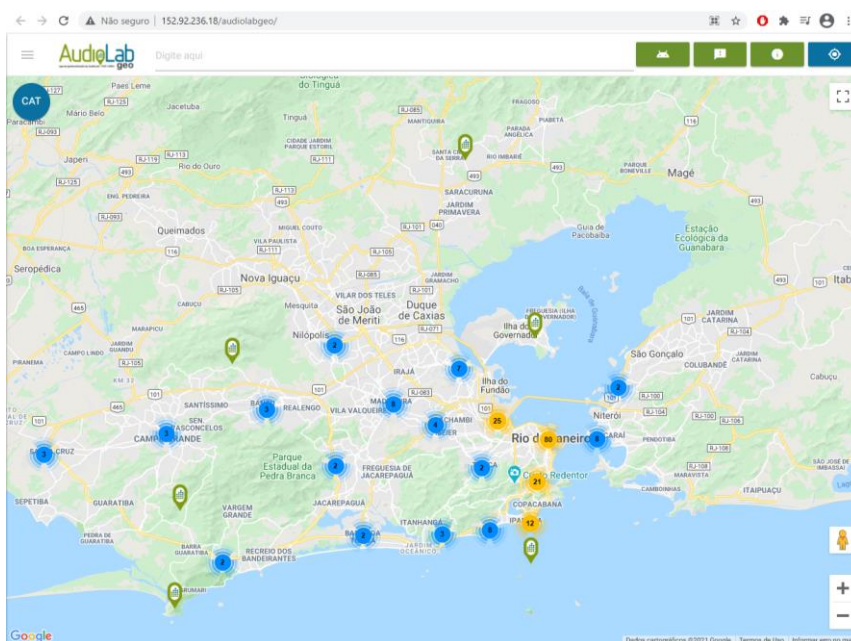


Figura 9 – Imagem do site do Projeto AudioLabGeo, nos quais os pontos em azul, verde e amarelo sinalizam os atrativos turísticos dos quais os usuários podem obter informações históricas e turísticas. Fonte: <http://152.92.236.18/audiolabgeo/>

Já em escala mundial, a Rádio Aporee é um projeto que trabalha desde 2006 na construção de uma cartografia auditiva colaborativa. O site da rádio armazena registros de paisagens sonoras de ambientes urbanos, rurais e naturais, permitindo que pessoas de todos os locais do globo contribuam para a construção da plataforma, de forma a produzir um acervo mundial rico em diversidade. Ouvir registros de paisagens sonoras variadas, de inúmeras partes do planeta, promove uma experiência sensorial diversa por realizar uma diferente conexão com estes ambientes. A fotografia nos permite ler estática e imagetivamente os elementos que compõem determinado ambiente ou paisagem, já o registro sonoro nos permite vivenciá-los de uma forma diferenciada, mais próxima, em diferente intensidade e em movimento.

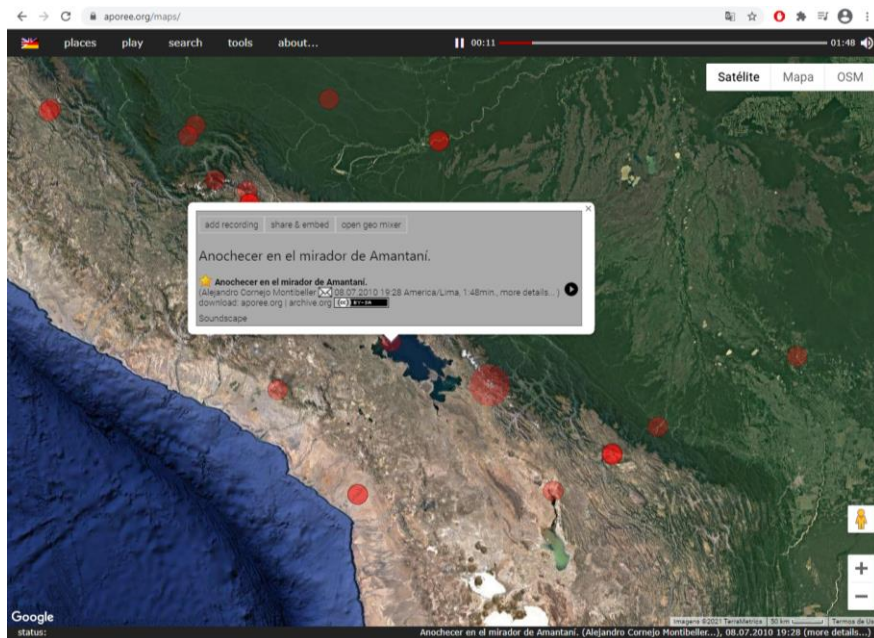


Figura 10- Imagem do site do projeto da Rádio Aporee. Os círculos vermelhos representam os registros realizados nas localidades sinalizadas. <https://aporee.org/maps/>

Outro projeto que também trabalha em escala mundial e que relaciona a questão da escuta com a cartografia é a Radio Garden, a qual busca concatenar milhares de estações de rádios espalhadas pelo planeta. A plataforma permite navegar pelo globo e experimentar a escuta de emissoras de diversos países em um trabalho que, segundo a própria descrição do projeto, objetiva encurtar distâncias e promover a conexão cultural, além de permitir uma diferente forma de experiência de se ouvir rádio.

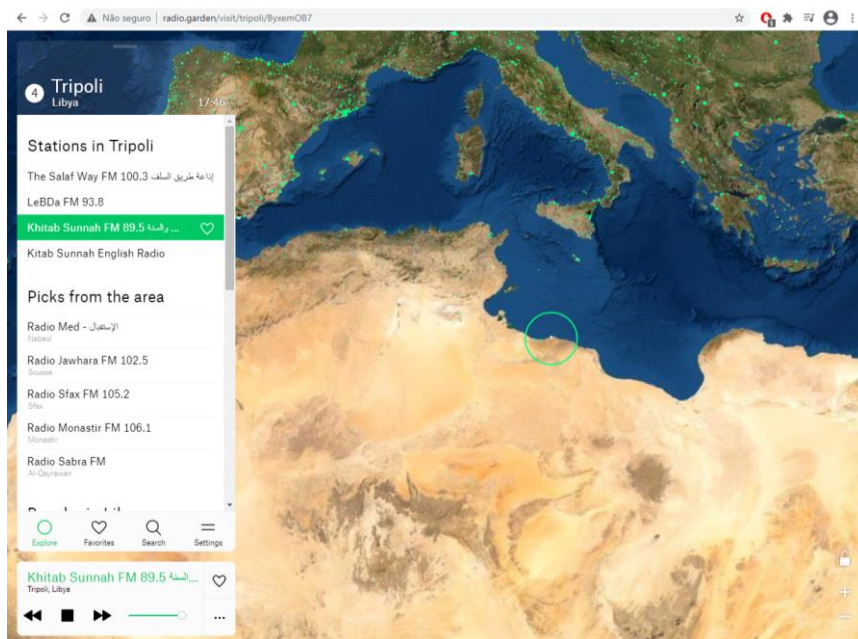


Figura 11- Imagem do site do projeto Rádio Garden. Os pontos verdes indicam as rádios armazenadas na plataforma e o círculo maior a rádio escolhida para execução. Fonte: <http://radio.garden/>

Além dos citados, outros projetos também abordam a temática da cartografia sonora ao relacionar formas de ouvir com representações em mapas no intuito de criar experimentações aurais atreladas a um ou mais territórios, como por exemplo: o site Cartografia das Memórias¹⁷; o site Mapa Sonoro Colaborativo¹⁸; e o site Sons de Barcelona¹⁹. Os métodos e objetivos variam de projeto para projeto, sendo que a característica que os reúne em uma categoria é a construção de mapas sonoros, os quais visam referenciar o evento sonoro aos locais onde estes são produzidos, veiculados ou a eles se relacionam.

Nesta perspectiva, Nakahodo (2014) ressalta três métodos de registros sonoros os quais, na visão da autora, se diferenciam enquanto processo, produto e objetivo. De acordo com a pesquisadora, projetos que se constituem estritamente de registros de campos realizados por meio da perspectiva dos pesquisadores audiófilos refletem uma espécie de desejo de colecionador²⁰, por estabelecer a criação e catalogação de acervos e coleções, os quais são relacionados a um interesse pelo passado e pela apreciação de “objetos distantes da nossa

¹⁷ <https://cartografiadasmemorias.org/>

¹⁸ <http://msc.nbdo.com.br/mapa.php>

¹⁹ <https://barcelona.freesound.org/>

²⁰ Para esta colocação, Nakahodo (2014) baseia-se na conceituação dos desejos de colecionador, tratados por Yi Fu Tuan em sua obra “Espaço e lugar: a perspectiva da experiência”.

realidade e, não obstante, agora tangíveis” (NAKAHODO, 2014. p. 81). Já um outro grupo de projetos estariam, segundo a autora, ligados à uma espécie de “documentário sonoro”, por apelarem para uma escuta aproximada à concepção de mapas sonoros e que consistem em obras com referências a uma estética composicional baseada em paisagens sonoras reais. Por fim, um terceiro grupo de projetos citados por Nakahodo (2014) refere-se à uma perspectiva cartográfica crítica, por evocar a construção de acervos colaborativos que garantem a multiplicidade de narrativas e pontos de vista ao concatenar registros feitos por diferentes tipos de usuários.

Portanto, entende-se que o projeto de cartografia sonora dos sinos de São João del-Rei busca relacionar-se com os três grupos de projetos sonoros tratados por Nakahodo (2014). Em primeira instância estima-se que o projeto parta de uma perspectiva do colecionador, onde fora estipulado o registro sonoro a ser captado, para conseguinte catalogação e armazenamento, no intuito de referir-se a um recorte histórico deste bem cultural. Já a segunda categoria é abarcada quando se busca considerar os toques dos sinos como elementos de uma paisagem sonora complexa e por estes registros serem passíveis de compreensão desta, ou de material para composição de obras que busquem explorar a temática. Por fim, este projeto se relaciona com categoria colaborativa pois um de seus objetivos é permitir que o seu banco de dados seja composto por contribuições também comunitárias.

De toda forma, compreende-se que o produto final do projeto seja um acervo sonoro digital, o qual armazenado em um servidor, possa realizar um registro geral dos toques de sinos de São João del-Rei. Além de organizar estes dados no formato *web*, também foi disponibilizado para download a base de dados (*data set*), com seu conteúdo e seus meta-dados. Para tanto, algumas breves definições de acervo foram buscadas para que se pudesse entender e desenvolver melhor a proposta.

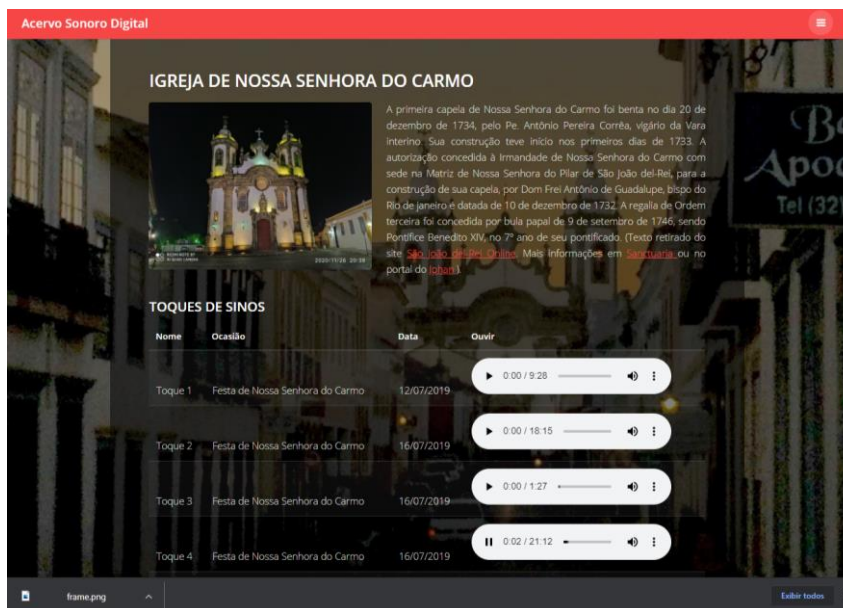


Figura 12 – Imagem do *website* onde se apresenta os toques registrados na Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

A ciência dos acervos, de acordo com Cook (1998), criou tradicionalmente uma dicotomia entre o arquivo pessoal (particular) e o arquivo institucional (público). Nesta perspectiva, o último seria dotado de uma neutralidade, veracidade e de um caráter natural enquanto objetos históricos oriundos da execução de tarefas administrativas. Já o primeiro estaria ligado a parcialidades, arbitrariedades e até personalismos, por intencionalmente buscarem perpetuar uma imagem, sendo, portanto, pouco confiáveis como documentações públicas.

Neste aspecto, segundo Cook (1998), a única exceção mundial a este modelo se encontraria no Canadá, onde é assumida uma visão de “arquivos totais”, que abarcam e interpretam como relevantes ambos os tipos de fontes. Por anos, críticos da visão arquivística tradicionalista buscaram, conceitualmente, reformular esta visão a qual, em busca da neutralidade e clareza dos fatos para se organizar a realidade, assumia um único viés interpretativo hegemônico. Assim, eram desvalidados demais registros que poderiam melhor compor o objeto de estudo a partir da análise de outras perspectivas. Desta forma, as relações entre registros arquivísticos se dariam de maneira mais complexa, em múltiplas vias, como descrito na seguinte passagem:

Tais interrelações não são relações fixas, de um-para-um, como nas abordagens arquivísticas tradicionais de arranjo e descrição; elas são, antes, relações de muitos-para-um, um-para-muitos e muitos-para-muitos: são, por exemplo, relações entre várias séries e um criador, entre vários criadores e uma série, entre muitos criadores e

muitas séries, entre criadores e outros criadores, entre séries e outras séries e entre séries e criadores para funções e vice-versa, entre funções correntes e suas predecessoras ou sucessoras, entre agências mais antigas e documentos de suas sucessoras - uma infinita riqueza de quase todo tipo concebível de inter-relacionamento contextual entre documentos, criadores e funções (COOK, 1998, p.135).

A descrita compreensão multifatorial de elementos retirou a atividade acervística de um modelo estático e o situou sob uma dinâmica relacional capaz de abarcar e explorar complexidades históricas. Para além dessas percepções, Cook (1998) afirma também que o arquivista, a partir do advento computacional e da proliferação de documentos multimídias, se viu como ativo selecionador daquilo que deve ser preservado ou descartado, além de passar a ser entendido como aquele que concebe novos formatos e métodos para arquivos.

Ademais, Cook (1998) reitera que na pós-modernidade os objetos de principal atenção do arquivista deixaram de serem os documentos em si, para se tornar o contexto, sendo, portanto, “os próprios documentos como espelhos distorcidos que alteram os fatos e realidades passados, mas, ironicamente, consideram que servem como “sinais”” (p. 140), onde:

O contexto por trás do texto, as relações de poder que conformam a herança documental lhe dizem tanto, se não mais, estudos históricos que o próprio assunto que é o conteúdo do texto. Nada é neutro. Nada é imparcial. Tudo é conformado, apresentado, representado, simbolizado, significado, assinado, por aquele que fala, fotografa, escreve, ou pelo burocrata governamental, com um propósito definido, dirigido a uma determinada audiência. (COOK, 1998, p.139,140).

Esta conceituação, ao ser correlacionada, corrobora com as colocações de Nakahodo (2014) sobre o terceiro formato de projetos sonoros, o qual aponta que, para a produção de uma cartografia sonora crítica capaz de expor alteridades a partir de diferentes perspectivas, torna-se necessário o uso do modelo colaborativo. Portanto, através deste tipo de construção arquivística de registro sonoros é que são viabilizadas construções cartográficas sonoras potencialmente ricas, tanto pela diversidade de tipos de materiais coletados, quanto por processos de escutas diferenciados dos quais estes são registrados. Desta forma, explora-se o potencial revelador da produção de mapas segundo a cartografia Deleuzeana.

Além disso, a partir conceituação exposta, pode-se alcançar outro ponto da questão de produção de um acervo sonoro, ao compreender que este, enquanto recorte histórico, torna a performance atual dos sineiros passíveis de estudos futuros. Isto pois, estes registros dizem do atual contexto cultural, que é atravessado e influenciado por diversos fatores sociais, materiais, filosóficos e tecnológicos, que podem influenciar nas formas como se veem e se dão estas performances. Em outras palavras, a existência do acervo deve ser ausente de pretensões de

crystalização de uma manifestação cultural que é viva, mas sim atuar como fonte de interpretação e análise de transformação desta tradição. Reflete-se sobre isto principalmente diante da fala do sineiro Hélio, de São João del-Rei, sobre o toque “Senhora é morta”: “a turma hoje corre com o repique da senhora é morta, e ela não pode ser corrido não e tem que ser baixinho, quanto mais baixinho, mais ela fica mais linda ainda” (Entoados, 2006).

Neste panorama, outro fator que deve ser levado em consideração é o desconhecimento da própria população local sobre a linguagem dos sinos, a qual atualmente é decodificada somente por poucas pessoas da cidade. Este fato reduz a atividade comunicativa dos sinos somente a ruídos metálicos ou elementos compositivos dos ritos festivos. O processo de desconhecimento é consequência justamente da obsolescência deste método comunicativo frente aos meios de comunicação tecnológicos, mais adaptados à condição de vida contemporânea, fato que naturalmente fez com que determinados toques deixassem de ser executados. O Dossiê dos Toques dos Sinos (2009) assim discorre sobre esta condição:

Apenas uma parte da população em cada uma dessas cidades reconhece as mensagens transmitidas pelos toques de sinos. Dessa parte, somente uma pequena parcela é capaz de decifrar matizes nas mensagens. As ocasiões em que mais se tocam sinos são justamente as festas de santos - eventos que concedem espaço largo à alegria, ao prazer, ao lúdico -, quando a função comunicativa dos toques é menos relevante. Parte da população aprecia simplesmente a beleza dos sons dos sinos, misturados aos foguetes e ao som das bandas. (IPHAN 2009, P. 101).

Dentro desta perspectiva, o dossiê também ressalta a importância da produção de registros documentais dos sinos e seus toques, como forma de salvaguardar esta manifestação cultural por meio de acervos audiovisuais. Estes últimos são, segundo o mesmo documento, reivindicações dos próprios sineiros, os quais gostariam de ter algum referencial de sineiros do passado além da transmissão geracional (IPHAN, 2009). Esta posição dos instrumentistas mostra a preocupação da própria classe com a manutenção desta prática cultural e sua importância para a sociedade.

A utilização de produção documental, seja ela sonora, fotográfica, escrita ou em formato de vídeo, é um método utilizado no registro de bens patrimoniais culturais no intuito de se preservar as informações sobre determinada manifestação. Esta, juntamente a outras ações suplementares e complementares, implica na congregação de esforços interdisciplinares em busca de preservação cultural. A busca de preservação de sonoridades é notada pelos projetos anteriormente descritos e por outros, como por exemplo o Museu da Pessoa, que consiste em um acervo *online* de depoimentos orais de pessoas comuns, no intuito de preservar a tradição

e a transmissão oral. Por isso o Dossiê dos Toques dos Sinos (2009; 2017) salienta a necessidade de produção de registros acerca do bem cultural a que se refere. Esta posição é endossada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como pode ser visto na mensagem da diretora geral da agência, Irina Bokova, em ocasião do dia mundial do patrimônio audiovisual, em 2016:

As imagens em movimento e as gravações sonoras são registros importantes das nossas vidas, encerram grande parte da nossa memória pessoal e social, essencial para a nossa identidade e para o nosso sentimento de pertença. Por este motivo devem ser conservados e divulgados enquanto elementos do nosso patrimônio comum. As histórias contadas por este patrimônio são expressões poderosas da cultura e do lugar, tecem a experiência pessoal e coletiva e refletem a procura de um sentido comum a todos. Este patrimônio constitui uma âncora num mundo em mudança, em particular para as comunidades locais, pois registra atividades culturais e reflete a grande diversidade de expressões. Fatores de coesão, os arquivos são igualmente parte integrante dos debates sobre as prioridades futuras, preservando a diversidade das histórias e permitindo às gerações futuras entenderem aquilo que as antecedeu. (Mensagem de Irina Bokova, diretora geral da Unesco, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 2016).

Assim, diante dos argumentos expostos, acredita-se que o projeto se torne mais uma forma de valorização e difusão da cultura sineira, bem como um registro da forma em que o bem se encontra atualmente, no intuito de demarcar o aspecto atual deste bem cultural. Em última escala, compreende-se que o projeto possa ser fonte para futuras pesquisas, estudos e composições artísticas. Por fim, torna-se necessário descrever sobre o processo de gravação dos toques dos sinos.

A princípio, saliento que minha preocupação primeira quanto à ida a campo para realização dos registros foi a de me distanciar e não exercer uma postura “tradicional” de pesquisador. Este último, descrevo como aquele proveniente da academia, dotado de visões esclarecedoras, categorizadoras e que pensa ser munido de todo o conhecimento, chega aos espaços culturais onde apenas aplica seus conhecimentos e constata suas teses. De forma contrária, sempre atuei consciente de minha ignorância e com cuidado também para não ser visto como a forma descrita acima. Além disso, estive sempre ciente do aprendizado que poderia desfrutar ao visitar as torres, nas conversas com os sineiros e na observação de suas performances, as quais expandiram todo meu conhecimento sobre esta cultura. De certa forma acredito que tive êxito quanto a esta questão, devido ao fato de sempre ter uma boa relação com os sineiros.

Já em abordagem da parte prática, são diversas as formas e métodos em que as gravações dos toques dos sinos poderiam ser realizadas. Quando pensado apenas no ponto de

localização para a captação dos registros já é possível denotar certas premissas. Se por exemplo, fosse decidido gravar os toques a partir da localização do gravador em algum ponto da rua em frente à igreja, seria registrada a perspectiva de algum transeunte sobre aquele ponto. Em outras palavras, o som dos sinos sofreria as ações do ambiente (das casas, do ar, das pessoas, da torre, dos telhados, etc.) e se “deformaria”, até o ponto da rua em que o gravador estivesse posicionado. Desta forma, se decidisse gravar apenas um toque de sino em diferentes pontos da cidade, em cada ponto eu teria uma perspectiva diferente deste som, tendo as estruturas que compõem o ambiente como condicionantes do resultado. Assim, considerei que o ponto de gravação em que os sons dos sinos “sofreriam” menores influências, tanto do ambiente físico reverberante, quanto de demais fontes sonoras, seria no próprio campanário, sob a perspectiva sonora dos sineiros. Desta forma, os registros realizados, além de “sofrerem” a descontextualização anteriormente descrita, também soam diferente da escuta mais difundida, que é a do transeunte a nível do chão.

Antes de ir a campo, e durante o planejamento, uma das preocupações iniciais era a de captar os toques de modo mais fidedigno possível. Esta já era uma condição comprometida pois foi utilizado um gravador de mão (Taskan DR-40), o qual apesar de possuir direcionamento dos captadores sonoros (*left/ right*), condicionava o posicionamento de gravação a um único ponto da torre, captando de maneira assimétrica os três ou quatro sinos que tocavam simultaneamente. Na tentativa de atenuar esta condição, busquei me posicionar o mais próximo possível dos sinos com timbres mais graves, devido ao fato de as frequências sonoras mais altas emitidas pelos sinos com timbres mais agudos serem mais perceptíveis. Entretanto, dois fatores fizeram com que a clareza sonora idealizada fosse logo abortada. O primeiro se deu devido ao fato de que o espaço dos campanários não ser muito grande para permitir uma adequada compensação destas frequências via posicionamento. Já o segundo deve-se à dinâmica das torres, a qual busquei interferir o mínimo possível, me situando somente após o posicionamento dos sineiros e buscando não atrapalhar em suas performances. Portanto, o posicionamento geral que tomei nas torres foi o mais próximo possível dos sinos graves, mas somente após a compreensão de que este posicionamento não interferiria na dinâmica da execução dos toques. Nos momentos em que meu posicionamento ideal seria comprometedor, me aloquei nos espaços que restavam no campanário.

Outra questão que inicialmente pretendi suprimir das gravações após edições foram conversas dos sineiros, as quais ressoam nos campanários nos intervalos ou quando os toques

cessam. Entretanto, decidi que não deveria me preocupar com as falas, pois compreendi que elas compõem as performances, visto que geralmente são comunicações realizadas sobre a execução dos toques, na maioria das vezes em tons jocosos e debochados.

Porém, a despeito das preocupações sobre frequências, posicionamentos, interferências de conversas, espaço de armazenamento dos registros e carga das baterias do gravador, imperou a interferência do vento sobre os captadores, fato que não julguei tão relevante a ponto de atrapalhar os registros. Entretanto, o mês de agosto traz consigo um sopro gelado incessante, que faz seus ventos uivarem no alto da torre da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, interferindo nas gravações de um dos toques mais especiais da tradição sineira são-joanense, o “senhora é morta”. Infelizmente a ventania não cessou quando agosto veio a fim, assim, em setembro na Igreja de Nossa Senhora das Mercês, ela também marcou presença no último dia da novena, durante a execução do toque “tencão festivo”. Assim, nos arquivos finais que foram depositados no site do acervo digital, não realizei nenhuma forma de tratamento e nem filtros de áudio, sendo que a única forma de atenuar a ação do vento durante a gravação foi apenas uma espuma posicionada no microfone.

Segue abaixo uma lista documentando os toques gravados, em quais igrejas, as datas dos registros, ocasiões e duração, entre outros dados. No campo “nome do toque” ainda se encontra a nomenclatura fornecida pelo gravador, devido ao fato de eu não ter conhecimento dos nomes dos toques. Todas as gravações foram feitas com um Tascam DR-40 em Formato MP3.

Nome do toque	Código	Igreja	Data	Ocasão	Tam.	Dur. (min)
538	538	Carmo	12/07/2019	Festa N.S. Carmo	12 mb	09:28
542	542	Carmo	16/07/2019	Festa N.S. Carmo	25 mb	18:36
543	543	Carmo	16/07/2019	Festa N.S. Carmo	2 mb	01:27
544	544	Carmo	16/07/2019	Festa N.S. Carmo	27 mb	21:12
545	545	Carmo	16/07/2019	Festa N.S. Carmo	1,5 mb	01:12
546	546	Carmo	16/07/2019	Festa N.S. Carmo	2 mb	01:42
578	578	Mercês	23/09/2019	Festa N.S. Mercês	54,5 mb	42:05
579	579	Mercês	23/09/2019	Festa N.S. Mercês	15 mb	11:10
579a	579a	Mercês	23/09/2019	Festa N.S. Mercês	3 mb	02:07
581	581	Mercês	24/09/2019	Festa N.S. Mercês	37 mb	23:03
548	548	Pilar	13/08/2019	Festa Boa Morte	10 mb	08:11
549	549	Pilar	13/08/2019	Festa Boa Morte	9 mb	08:26
550	550	Pilar	13/08/2019	Festa Boa Morte	9 mb	06:30
551	551	Pilar	13/08/2019	Festa Boa Morte	7 mb	06:54

553	553	Pilar	13/08/2019	Festa Boa Morte	18 mb	15:05
Badaladas das Chagas	Badaladas das Chagas	Pilar	14/06/2019	Rotineiro	4 mb	03:59
554	554	Pilar	14/08/2019	Festa Boa Morte	9 mb	08:34
555	555	Pilar	14/08/2019	Festa Boa Morte	8 mb	07:12
Falecimento	529	Pilar	24/06/2019	Falecimento padre	5.5 mb	11:56
535	535	Pilar	27/06/2019	Batizado novo bispo	8 mb	06:00
536	536	Pilar	27/06/2019	Batizado novo bispo	5 mb	03:27
536a	536a	Pilar	27/06/2019	Batizado novo bispo	28 mb	20:14
532	532	Rosário	24/06/2019	Falecimento padre	11,5 mb	24:25
518	518	Santo Antônio	13/06/2019	Festa Santo Antônio	19 mb	12:39
519	519	Santo Antônio	13/06/2019	Festa Santo Antônio	2.5 mb	01:31
520	520	Santo Antônio	13/06/2019	Festa Santo Antônio	11.5 mb	07:54
521	521	Santo Antônio	13/06/2019	Festa Santo Antônio	1.5 mb	01:17
585	585	São Francisco	02/10/2019	Festa São Francisco	9.5 mb	07:14
586	586	São Francisco	02/10/2019	Festa São Francisco	28 mb	21:27
587	587	São Francisco	02/10/2019	Festa São Francisco	6 mb	04:30
557	557	São Francisco	16/09/2019	Chagas São Francisco	3 mb	02:35
595	595	São Gonçalo	05/02/2020	Festa São Gonçalo	23.5 mb	17:48
596	596	São Gonçalo	05/02/2020	Festa São Gonçalo	9 mb	06:36
597	597	São Gonçalo	05/02/2020	Festa São Gonçalo	42 mb	31:07
598	598	São Gonçalo	05/02/2020	Festa São Gonçalo	2.5 mb	01:43
599	599	São Gonçalo	05/02/2020	Festa São Gonçalo	15.5 mb	10:32

Tabela 1 – Lista de gravações realizadas durante a construção do projeto de acervo sonoro.

4. Instalação Per(sino)ficção

Se levarmos em conta que meios comunicacionais, como o telefone e o rádio, tiveram sua produção em larga escala somente ao longo da primeira metade do século XX, e tendo em vista a dificuldade inicial de sua ampla difusão e propagação de uso, estas tecnologias demoraram até se estabelecerem como meios de comunicação de uso hegemônico no Brasil. Por necessitarem de infraestruturas, equipamentos e mão de obras qualificadas que à época eram raras, cidades interioranas como São João del-Rei mantiveram suas formas comunicacionais tradicionais ativas por quase duzentos e cinquenta anos. Assim, o toque dos sinos representou por mais de dois séculos a principal mídia comunicacional local – além de marcadores de tempo - capazes de alcançar uma ampla quantidade de pessoas simultaneamente.

A forte influência da cultura sineira na cidade lhe garantiu a alcunha de “cidade dos sinos” ou “cidade onde os sinos falam”. Justifica este fato, além da clara identificação de seus sons na paisagem sonora urbana, a produção de afetos resultantes entre estes instrumentos sonoros e a população local, a qual estando envolvida com esta cultura reconhece-a como identitária do território (Entoados, 2006).

Portanto, o elo entre a comunidade e os sinos é permeado de elementos - sejam estes reais ou advindos de lendas - que são produtores de afetos, capazes de formar e fortalecer a identidade cultural local. Assim, ante os relatos expostos retirados do documentário Entoados (2006) e demais casos, aparenta-se que o vínculo de são-joanenses com os sinos transcende a relação homem-objeto, tendendo a praticamente uma relação interpessoal. Desta forma, como via de ressaltar esta conexão de uma maneira artística contemporânea, foi proposta a instalação denominada: *PER(SINO)FICAÇÃO*.

A proposta da instalação artística consiste na criação de um ambiente onde, através do uso de tecnologias computacionais, usuários sejam capazes de soar como os sinos, via intercruzamentos entre seus atributos físicos e atributos timbrísticos dos sinos. Juntamente a esta aplicação executa-se um plano de fundo de uma paisagem sonora, que leva os usuários a experimentar uma atmosfera sônica relacionada do universo sineiro.

Esta obra teve sua versão inicial estreada no dia 25 de setembro de 2019 no Centro Cultural da UFSJ (Solar da Baronesa), durante os eventos artísticos do 17º Simpósio Brasileiro de Computação Musical (SBCM). A sua autoria é um trabalho conjunto dos mestrados Fábio

dos Passos Carvalho (PIPAUS), João Teixeira Araújo (PPGCC) e do orientador de ambos, Flávio Luiz Schiavoni.

Operacionalmente, a instalação utiliza de mapeamentos e visão computacionais para relacionar padrões e gestuais físicos a elementos sonoros relativos aos timbres dos sinos. Esta instalação funciona da seguinte forma: ao adentrar no ambiente da instalação, os usuários se posicionam diante de um notebook, o qual com sua câmera, coleta atributos físicos dos visitantes, mais especificamente sua altura e largura. À entrada da instalação, os usuários recebem informações sobre o funcionamento da mesma, além de ser possível acompanhar todo o processo de captação de seus atributos e de desempenho da aplicação computacional que sintetiza o som dos sinos, através da tela do notebook e de uma projeção na parede oposta à da entrada do ambiente da instalação.

No plano concreto, cada sino em cada torre de igreja soa uma nota característica buscada no ato de sua fundição no intuito de compor harmonias pretendidas quando tocados em conjuntos. Há sinos de variados tamanhos em São João del-Rei, fato este que determina suas características tímbricas. Já na instalação, após esta coleta de dados, algoritmos farão intercruzamentos entre os atributos corporais dos usuários e as tonalidades dos sinos, a fim de estabelecer timbres diferenciados de acordo com as leituras feitas pelo computador.



Figura 13 - Esboço inicial da instalação Per(sino)ficção. Autoria: Fábio dos Passos Carvalho. Novembro de 2018.

Já se tratando da aplicação computacional da instalação, a natureza da composição sonora varia de acordo com a interação do visitante, pois um sistema de câmeras utilizando algoritmos do *Computer Vision* captura atributos físicos destes, mapeando valores que criam, dentro do *software Pure Data*, um novo padrão sonoro, alterando desta forma a frequência sonora produzida pelo *patch* de sinos. Assim, todo visitante dentro da instalação, bem como a combinação entre visitantes, pode mudar o som produzido colocando um sino diferente no padrão musical e criando padrões rítmicos diferentes.

Especificamente, a aplicação computacional inclui um *software* desenvolvido na linguagem Python e que utiliza a biblioteca de visão computacional chamada *Open CV*. Este software é o responsável pelo processamento de imagens e visão computacional, sendo responsável por captar os atributos “altura” e “largura” dos usuários através da *webcam* de um *notebook*. A partir do momento em que os usuários apertam a tecla espaço no teclado, este *software* manda uma mensagem (via protocolo *OSC – Open Sound Control*) para o *software Pure Data*, no qual se encontram três sintetizadores de sino, os quais se diferem somente pelos ritmos de seus toques.

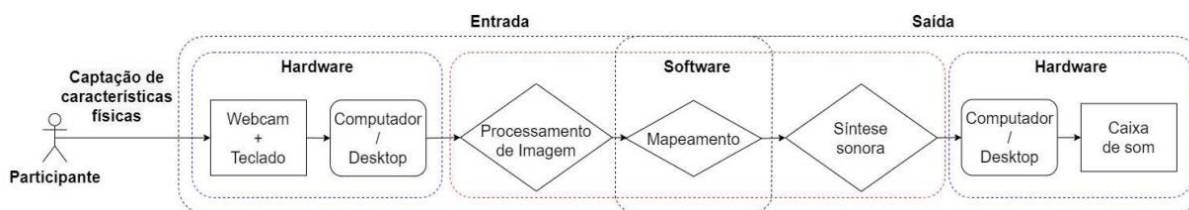


Figura 14 - Per(sino)figação sob a arquitetura computacional proposta. Autoria: João Araújo, retirada de sua dissertação de mestrado intitulada “Proposta de arquitetura para integração do público em performances digitais”.

Assim, os valores captados no atributo “altura” passam por uma divisão matemática que reduzirá o valor obtido pela câmera em uma faixa variável entre 60 Hz e 99 Hz, as quais são uma faixa considerável de variação de frequência sonora de sinos. Tais frequências serão utilizadas como base em um algoritmo de síntese aditiva que conta com 20 osciladores programados a partir desta frequência base.

Já o atributo “largura” também passará por uma divisão matemática, porém é utilizado para a definição da duração dos toques, que variam entre dois e dez segundos. Outra finalidade do atributo “largura” é, através da mesma divisão, definir em qual dos três sintetizadores de sino determinada leitura de usuário irá se encaixar. Esta divisão, por encontrar valores entre 20

e 100 milissegundos (os quais são posteriormente convertidos em segundos através da multiplicação por 100), estabelece qual padrão rítmico será utilizado, sendo: valores resultantes da divisão que se encaixarem entre 20 e 40, será definido o sintetizador sino número 1; valores entre 40 e 80, será definido o sintetizador sino número 2; e valores entre 80 e 100, definirá o sintetizador sino número 3.

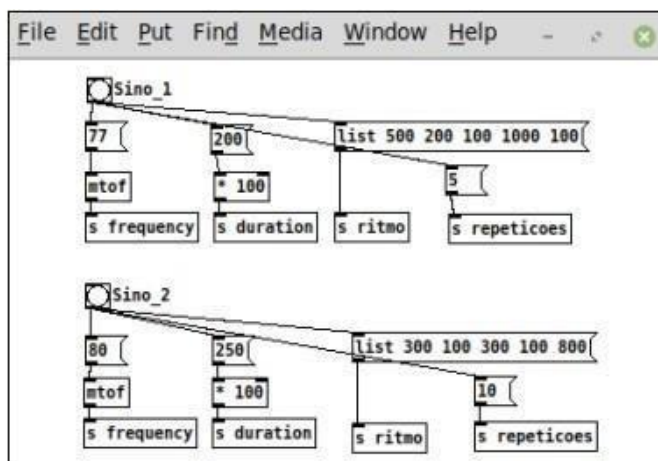


Figura 15 - Patch sintetizador de sinos no software Pure Data para a instalação Per(sino)ficção.

Além disso, ao se adentrar no ambiente da instalação, sons característicos encontrados na paisagem sonora real das torres - o soar do vento, dos passos sobre escadas de madeira, o cantar de pássaros e o tilintar de chaves - emulam a atmosfera sonora característica de uma torre. Ademais, sons de outros elementos compositivos a ritos católicos e de suas festas complementam a paisagem sonora característica na qual os toques dos sinos estão inseridos. Esta paisagem sonora foi composta utilizando-se o *software* Audacity, tendo sido os registros utilizados como material de composição captados durante as visitas às torres e a celebrações religiosas (link de vídeo aplicação da instalação executada em computador: <https://youtu.be/M3VWWvjHl3k>).



Figura 16 - Montagem da Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.



Figura 17 - Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.

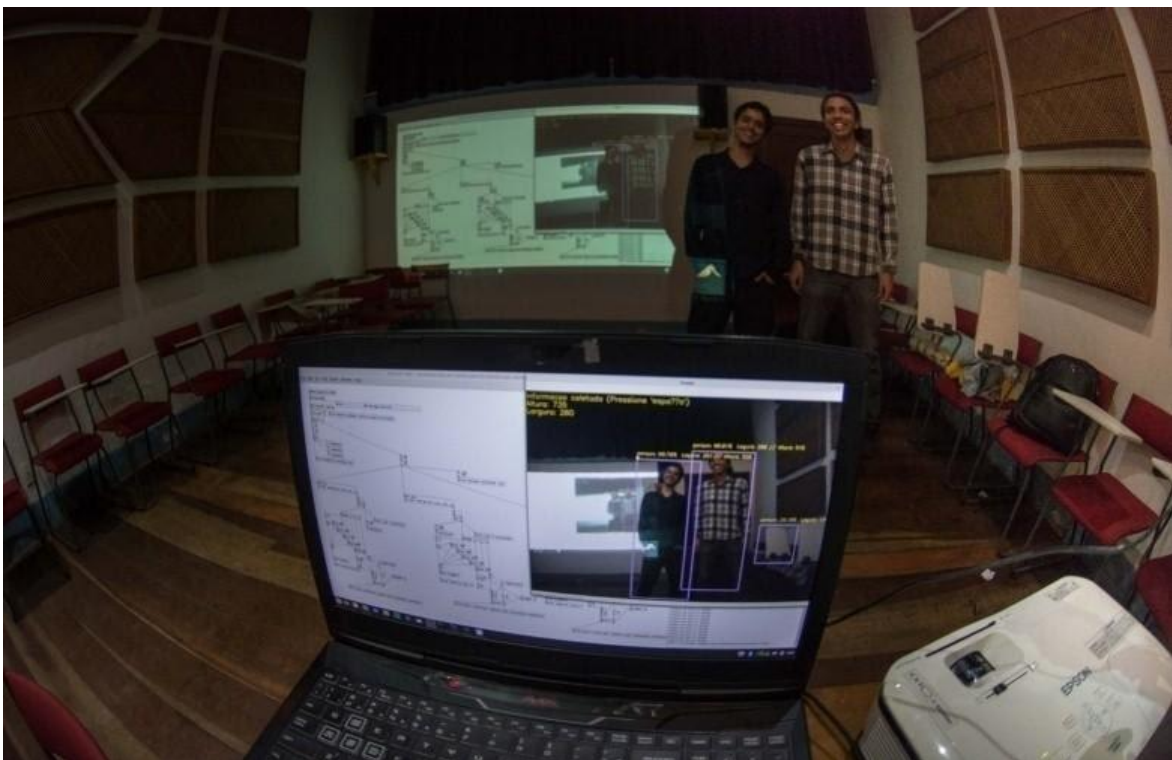


Figura 18 - Autores da Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ, João Teixeira Araújo e Fábio dos Passos Carvalho. Nota-se na tela do *notebook* que enquanto os autores se posicionam para a foto, uma *webcam* portátil capta seus atributos físicos. Assim foi possível que a aplicação fosse registrada em operação. - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.



Figura 19 - Instalação Artística PER(SINO)FICAÇÃO, no Centro Cultural da UFSJ, João Teixeira Araújo e Fábio dos Passos Carvalho - Setembro de 2019 - Foto: Thiago Morandi.

A instalação artística sonora-digital descrita baseia-se em tradições populares e busca trabalhar a conexão entre a população e os sinos por meio da arte contemporânea, enfatizando correlações e desdobramentos culturais. A categorização deste trabalho artístico se dá pelas definições conceituais que compõem sua grande área. Para Campesato e Iazzetta (2006), por arte sonora:

(...) entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nos quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre a som, imagem, espaço e tempo” (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006, p. 2).

Somadas estas características da arte sonora às ferramentas e concepções artísticas computacionais, que é o que define arte digital, encontramos algo que possa determinar a arte sonora-digital. A partir disso, a Per(sino)ficção tem por objetivo fazer o caminho inverso da personificação produzida sobre os sinos das igrejas de São João del-Rei, permitindo com que os visitantes da instalação soem como sinos e assim realizar uma "persinoficção" das pessoas. Assim, se torna necessário expor as relações culturais que motivaram a concepção desta instalação.

Nas cidades onde a cultura sineira floresceu, o costume de se batizar um sino era prática fundamental para que este passasse a estar disponível para o desempenho de suas funções cotidianas. Segundo o Dossiê dos Toques dos Sinos (2017), os batismos eram feitos exclusivamente por sacerdotes, e através deste sacramento, os sinos adquiriam capacidades protetivas capazes de propagá-las através de seus sons. Assim, suas localidades estariam protegidas da presença e influência de demônios e maus presságios, com esta proteção se estendendo até os limites territoriais onde o som dos sinos alcançasse. Além disso, com o batismo, proteções à sua integridade físicas também eram garantidas.

Os sinos eram batizados com água benta, em seguida recebiam os Santos Óleos onde o sacerdote fazia quatro cruzes no interior do sino e sete cruzes em seu exterior (Entoados, 2006). Após isso, os mesmos recebiam um nome, geralmente ligado a algum santo da ordem da igreja onde este sino se localizava e também eram apadrinhados por pessoas da comunidade, membros das associações religiosas que encomendaram a fabricação do sino.

Por fim, os sinos eram incensados por um turíbulo, que colocado sob sua boca, o preenchia com a fumaça sagrada, estando a partir deste momento, prontos para serem instalados nas torres. Todo este cerimonial era presidido pelos sacerdotes e assistido pela comunidade, (IPHAN, 2017) sendo que até hoje é uma atividade praticada em São João del-Rei, quando da inauguração de algum sino novo.

Este cerimonial do batismo, que traz procedimentos e diretrizes estabelecidos no Pontifical Romano (IPHAN, 2017), cria uma *persona* relativa ao sino, já que a partir de então eles já não são apenas um instrumento, mas sim algo que foi batizado e recebeu o nome de determinada santidade, estando diretamente ligada a ela.



Figura 20 - Registro de batismo de um sino pelo então bispo da diocese de São João del-Rei, Dom Célio, no adro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Imagem retirada do vídeo documentário “Batismo” de Morandi Cinegrafia. 2014. Disponível em <https://youtu.be/soFTZRD>

O ritual do sacramento do batismo dos sinos já denota o sentido de personificação que a instalação artística aqui apresentada busca abordar. Para além disso, em São João del-Rei, uma lenda local intensifica essa condição de caracterização costumeira dos sinos como algo a mais que instrumentos sonoros. Trata-se de um acidente fatal ocorrido em 1915 na torre da Igreja de São Francisco de Assis, onde um sineiro havia sido morto por uma pancada do próprio sino enquanto dobrava-o. Atribuído o acidente à desatenção causada pela embriaguez do sineiro, a ocorrência do fato se espalhou na cidade dando origem à lenda de que o sino, como autor do crime, teria sido julgado e condenado a passar dez anos em silêncio acorrentado na sacristia da igreja (Entoados, 2006).

Além da lenda narrada, Dangelo e Brasileiro (2013) descrevem o depoimento de um sineiro da década de 1970, o qual relata que durante um dobre na festa de Páscoa no mesmo “sino assassino”, o badalo deste se soltou e caiu no adro da igreja, porém sem causar vítimas, mas gerando mesmo assim muitos comentários na cidade. Diante de todo o histórico do sino, este mesmo sineiro relator o caracterizou como um “enjeitado da sorte” e maldito na cidade, tendo como único amigo e protetor esse executor de seus toques, o qual em suas visitas conversava e consolava o sino de seu destino infortunado.



Figura 21 - Reportagem veiculada pelo periódico "O Jornal" do grupo Diários Associados, em 17 de agosto de 1969, trazendo o relato da história do sino assassino. Fonte: grupo de Facebook Sinos e Sineiros de São João del-Rei.

Ademais, para além de rituais e lendas, é citado o depoimento do sineiro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Paulo César, o qual relata no vídeo documentário *Batismo* (2014) a tristeza e lágrimas provocadas quando um sino no qual realizava dobres rachou durante sua performance, demonstrando a relação afetiva entre os sineiros e seu objeto de trabalho. Portanto, esta conexão, que aparenta transfigurar a relação convencional entre homem e objeto, é fonte de inspiração para a produção da Per(sino)ficção, a qual intenta abordar de forma lúdica e interdisciplinar esta peculiaridade da cidade, associando arte, tradição e ciência.

Portanto, diante do exposto, afirma-se que demais possibilidades de abordagem artísticas podem ser estimuladas de forma a explorar os sinos como instrumentos musicais ou fonte de influência artística, para que estes possam ser relacionados com outros contextos criativos. Nas cidades de Diamantina e Ouro Preto, por exemplo, as atividades sineiras já são ampliadas para além dos compromissos religiosos e comunicativos, onde concertos são executados utilizando-se destes instrumentos (DOSSIÊ IPHAN, 2009). Isto demonstra que apesar de uma expressão cultural ter suas origens ligadas a um contexto cultural (em uma lógica sistêmica), suas manifestações podem assumir outros contornos como forma de difundir determinada prática cultural, como já ocorreu com a música sacra (IPHAN, 2009).

A utilização do elemento sino como objeto de pesquisa e estudo, além de potencial inspirador de processos criativos artísticos não é novidade. Diversos trabalhos com estas premissas foram levantados por Carvalho e Larsen (2020) em um artigo que busca analisar os efeitos do processo de registro dos toques do sino pelo IPHAN em 2009. Os autores citam vinte e três trabalhos, dentre pesquisas, produções artísticas, filmes e museu (um deles a instalação

Per(sino)ficção e o acervo aqui descritos) que têm por finalidade utilizar o sino como ponto de partida de suas investigações e inspirações.

5. Considerações finais e conclusão

Considerações finais

Uma dissertação de mestrado é a finalização de um processo demorado, laborioso e de grande dedicação, que se inicia sobre o esboço de caminho a ser traçado, mas que no fim pode se tornar totalmente diverso do que se iniciou. Acredito que seja importante enxergar como principal resultado o processo de construção do mestrado, dentro do clichê de valorização da jornada e não apenas de um destino ou resultado alcançado. Com esta interpretação assume-se que cada disciplina, evento e trabalho criado contribuiu para a finalização do estudo. Assim, gostaria de introduzir esta última seção de trabalho com um resumo da trajetória que percorri nos anos de mestrado.

Inicialmente, gostaria de ressaltar a participação do grupo de pesquisa ALICE, no qual foram encontrados parceiros de pesquisas que influenciaram em todo o processo. A este, acredito que diversas possibilidades ainda se mostram abertas, quando se pensa nos trabalhos que podem ser desenvolvidos a partir do referencial teórico e das atividades práticas aqui apresentadas. Ressalta-se, dentre as possibilidades já aventadas no grupo de pesquisa, a possibilidade de se construir um sino em ambiente virtual que seja capaz de ser tocado com o *joystick* e uma expansão do projeto de cartografia sonora colaborativa para a inclusão de vídeos e imagens. Um outro ponto relacionado a esta expansão do projeto citado é a possibilidade de também ampliação de seu escopo original, abrangendo gravações de sinos de outras cidades. Esta última sugestão ocorreu durante a apresentação da comunicação “Per(sino)ficação: uma abordagem digital sobre o patrimônio cultural”²¹ apresentada em março de 2021 no Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia organizado em Belo Horizonte pelo grupo de pesquisas LabFront da UEMG.

Nesta mesma edição do evento, também participei da produção do texto da comunicação intitulada “Por uma arte digital *póvera*” em parceria com outros colegas do grupo ALICE²², e em 2019, participei como guitarrista do espetáculo *O Chaos das 5*, o qual é resultado da união dos grupos de pesquisa ALICE e Movère do Departamento de Artes Cênicas

21 Vídeo da apresentação disponível em: <https://cutt.ly/BxHkEgx>

22 Comunicação apresentada por Rômulo Vieira. Vídeo da apresentação disponível em: <https://cutt.ly/hxHzQr5>

da UFSJ. Este espetáculo performático de arte digital visa integrar os projetos dos discentes de ambos os grupos com temas políticos contemporâneos. As apresentações congregaram participantes de vários outros departamentos desta mesma instituição, em busca da produção artística interdisciplinar e aconteceram também em eventos nas cidades de Mariana, São Paulo, Conselheiro Lafaiete e São João del-Rei.

Ademais, ambos os projetos, Per(sino)ificação e Acervo Digital Sonoro, foram também apresentados em novembro de 2020 no Grupo de Estudos em Música Eletrônica em São Paulo, em uma rodada de encontros virtuais para debate da temática. Desta apresentação, surgiu um convite do organizador do evento, Ricardo Thomasi, para o desenvolvimento colaborativo de uma faixa criada a partir das gravações dos toques de sinos, para compor o álbum de música eletroacústica Escutas/Escapes.

Como fruto ainda das parcerias criadas no contexto do grupo de pesquisas Alice, participei da comunicação de dois trabalhos na I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (CIPS) em 2019, intitulados “Mediação tecnológica e ubiquidade na participação do público em espetáculos de arte sonora” e “Os sinos na era da ubiquidade: a relação entre as tecnologias e o patrimônio histórico”²³. Este último texto foi inclusive foi expandido e publicado como capítulo de um livro produzido pelo evento²⁴.

Ainda no âmbito acadêmico, um dos artigos que produzi como atividade final da disciplina Artes, Epistemologia e Pensamento Contra-Hegemônico, ministrada pelo professor doutor Adilson Siqueira em 2018, foi apresentado por mim no 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte - Arte Além da Arte em 2019²⁵ na Universidade de São Paulo. Além disso, participei da produção de um trabalho apresentado no 3º Simpósio Científico do ICOMOS/Brasil, intitulado “O patrimônio cultural como educação urbana: Afeto e apropriação do território através do teatro-rua”, em coautoria com Graziela de Fátima Souza Carmo (quem apresentou o estudo no evento) e a professora doutora Fernanda Nascimento Corghi²⁶.

Já no âmbito profissional, entre outubro de 2019 até o mesmo mês de 2020, cumpri contrato junto ao IPHAN em São João del-Rei como organizador de arquivos e outras

23 Os anais do evento encontram-se em <https://cutt.ly/lxHvWqJ>.

24 <https://www.sonoridades.net/livro>.

25 Os anais do evento encontram-se em <https://cutt.ly/axHJaRC>.

26 Os anais do evento encontram-se em <https://cutt.ly/4xHHVwS>.

atividades. A partir desta oportunidade, desenvolvi junto com a chefe do escritório, Nathália Larsen, um artigo que buscou analisar os efeitos produzidos na cultura pelo toque dos sinos cidade, onze anos após seu registro pelo IPHAN. O artigo se intitula “Onze anos do registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais: um balanço das ações e gestão” e foi publicada no “Caderno da Salvaguarda de Bens Registrados”²⁷ do IPHAN.

Um fator que infelizmente não pude concretizar ao longo da pesquisa e até a finalização da presente dissertação, foi a devolutiva à comunidade sineira. Durante meses frequentando torres para as gravações e obtendo verdadeiras aulas práticas da cultural sineira, chego aqui sem conseguir (mesmo que ainda) mostrar à comunidade o que foi produzido. Dois motivos foram impeditivos para que isto acontecesse: o tempo diminuto para o desenvolvimento dos projetos, em muito influenciado pela imperícia no trato da questão computacional; e a pandemia de coronavírus, que desestruturou todos os planejamentos anteriores e nos afetou em todas as escalas da vida. Inclusive devido à pandemia também não foi possível apresentar novamente uma proposta que já havia sido concretizada anteriormente, a instalação Per(sino)ficção.

Portanto, compreendo que a construção desta pesquisa se deu por meio de diversas experiências obtidas nos diversos projetos, disciplinas e grupos que trabalhei. Estas contribuições fizeram com que os estudos e projetos amadurecessem e tomassem a forma aqui apresentada, mesmo que um dos resultados expressivos ainda não tenha sido alcançado.

Conclusão

A cultura sineira de Minas Gerais é um patrimônio histórico vivo, salvaguardado pelo IPHAN desde 2009, por meio do seu registro tanto no Livro das Formas de Expressão (Toque dos Sinos), como no Livro dos Saberes (Ofício de Sineiro). Em São João del-Rei, esta se manifesta de forma ativa, ainda calcada na tradicionalidade da representação simbólica do sino, entretanto mais em seu caráter religioso do que no comunicativo.

Dado que os toques dos sinos são-joanenses são códigos comunicacionais com sua origem remontada ao século XVIII, a ativa e ininterrupta manifestação destes, ante o advento tecnológico e comunicacional, mostra o quão esta cultura sineira está viva, visto a ampla

27 A publicação encontra-se em <https://cutt.ly/oxHVIup>.

presença de sineiros ativos e de aprendizes que frequentam as torres ainda na infância. Além disso, apesar de alguns toques não serem mais executados devido a perda de suas funções, é perceptível o quanto esta cultura se adaptou frente às interferências tecnológicas modernas, nas quais os próprios sineiros utilizam destas para se organizarem, comunicarem e produzirem registros de suas performances nos campanários.

Ademais, torna-se notável a proteção à cultura sineira que é viabilizada pelas tecnologias, visto a variedade de métodos atualmente utilizados para a produção de registros e documentação deste bem cultural. Estas são ações recomendadas tanto pelo IPHAN quanto pela UNESCO e este fato, juntamente com o apreço a estes bens, justifica a produção de projetos que visem valorizar e divulgar a cultura sineira.

Na esteira destas premissas é que foram produzidas as ações relatadas no presente estudo: o acervo dos toques de sinos de São João del-Rei, o qual visa apresentar em uma plataforma online acervística dos toques dos sinos gravados entre junho de 2019 e fevereiro de 2020; e a instalação artística *per(sino)ficção*, compreendida como uma produção que busca inspirações na cultura sineira e visa divulgá-la por meio da produção artística interdisciplinar, a qual devido ao enlace dos saberes é promotora de novas experimentações.

Nesta perspectiva, observa-se o potencial da arte como promotora e propulsora de novas produções artísticas capazes de produzir interpretações desvinculadas das ações de valorização que essencialmente se apresentam mais como especuladoras e com o intuito de comercialização do bem cultural, do que da real fruição de seus valores artísticos, culturais e estéticos. Além disso, é interpretado que a produção artística crítica pode ser catalisadora de novas perspectivas de conhecimento, entretenimento e cultura.

Assim, compreende-se que a utilização dos meios tecnológicos contemporâneos como meios de promoção, valorização divulgação de bens culturais é válida, pois se apresentam como ferramentas que podem atuar de forma benéfica na manutenção dos bens culturais. Porém, para isto devem ser assumidas premissas de rompimento com o trato estético e artístico tradicional. Estes últimos além de produzirem conteúdos de entretenimento vazios de reflexões quanto ao trato da realidade, são capazes de desconectarem os bens culturais de seus valores autênticos, no intuito de simplificá-los e os formatarem como produto de consumo.

Quanto à recepção dos projetos descritos, ambos são vistos por hora como soluções válidas e coerentes quanto ao que propõem. Além disso, são solo fecundo de novas

experimentações artísticas e conceituais, visto os desdobramentos que deles surgiram durante suas divulgações.

Enfim, diante de todo o estudo, discussões e trabalhos de campo, compreende-se que o campo das paisagens sonoras é um potencial revelador das condições sociais. Creio que pude tratá-lo, mais como descoberta do que como confirmação de premissas, em uma perspectiva que demonstra que a potencialidade de minha escuta ativa está ainda em desenvolvimento.

6. Referências bibliográficas

I SEMINARIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CULTURA VISUAL, 1., 2017, Montevideo. **MAPAS ABERTOS, ESPAÇOS EXPERIMENTAIS EM CARTOGRAFIAS DE ARTISTAS.** Montevideo: 2017. 1201 p. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L2_074.pdf. Acesso em: 24 maio 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Editora Argos, 2009.

ANJOS, Moacir dos. **Local/ Global: arte em trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ASSI, Morgana; CAMPOS, Eduardo Erivelton. **As dimensões da sustentabilidade em face ao princípio da dignidade da pessoa humana como direito fundamenta.** Justiça do Direito, Passo Fundo, v. 27, n. 1, p. 34-52, Junho, 2013. Semestral.

BAIÃO, Paulo Miguel Monteiro. **Comportamento Dinâmico de Uma Torre Sineira: Igreja de Santo Antônio das Antas.** Dissertação para obtenção de título de mestre em engenharia Civil. Universidade do Porto. Agosto de 2010.

MORANDE, Thiago. **BATISMO.** Direção: Thiago Morandi. Produção: **Projeto Patrimônio História Viva.** 2014. (5:28 minutos) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=soFTZRdhyrk> . Acessado em: 22/09/2019.

BENSE, Max. **Pequena estética.** Perspectiva, 2009.

Bíblia Online. <https://www.biblionline.com.br/acf/busca?q=%C3%8Axodo+28%3A33-35>. Acessado em 02/12/2019.

Biblioteca Municipal Baptista Caetano de Almeida. **A história de São João del-Rei.** Disponível em: <http://www.bibliotecamunicipalsjdr.com.br/bca/index.php/menu-historia/historia-sjdr>. Acessado em 25/11/2019.

Boff, Leonardo. **Sustentabilidade : o gue é : o gue nao é** 4. ed. — Petrópolis, RJ : Vozes, 2015. ISBN 978-85-326-4298-1.

BOMENY, Helena. **Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira.** Rio de Janeiro: CPDOC, 2003. 29f.

Brocchi, Davide. **The Cultural Dimension of Sustainability** In: S. Kagan;V. Kirchberg (Eds.), *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*, Frankfurt am Main: VASVerlag für Akademische Schriften, 2008, pp. 26-58.

CAMPESATO, Lilian e IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: XVI.

CARVALHO, Fábio dos Passos; LARSEN, Nathália. **Onze Anos do Registro Imaterial do Toque dos Sinos em Minas Gerais: um balanço das ações e gestão.** Brasília. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN . 2020. p. 225-248.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo. Paz e Terra, 1999.

CERDÀ, Josep. **Observatório da transformação urbana do som: a cidade enquanto textos, derivas, mapas e cartografia sonora.** Revista Estética e Semiótica, Brasília, Volume 5, número 1, p. 109-130, JAN/JUN 2015. Tradução e revisão: Fidel Cañas, Maurício Panella, Miguel Gally, Tiago Mendes.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** Unesp, 2011.

COCHIARALE, Fernando. **Sentinelas.** Paulo Vivaqua, s/d. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/sentinelas.pdf>. Último acesso em 26/11/2019.

CONSTITUIÇÕES, Primeiras do Arcebispado da Bahia Typographia de Antonio Louzada Antunes. São Paulo. 2 de dezembro de 1853. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/222291>. Acesso em 22.11.2019.

COOK, Terry. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais:** para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pósmoderno. Revista Estudos Históricos, vol. 11, n o 21, julho de 1998, p. 129–50.

CUNHA, Newton. **Cultura e ação cultural: uma contribuição a sua história e conceitos.** Saulo: Edições SECS SP, 2010. 112 p.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. **Sentinelas sonoras de São João del-Rei.** Belo Horizonte: Estúdio, 43, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1.ed. v.1. Traduzido por A. Neto e C. Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** Martins Fontes, 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Lisboa. Temas e Debates. 2003. ISBN: 972-759-511-1.

_____. *The Ideology of the Aesthetic.* Tradução: Mauro Sá Rego Costa – Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 1993

ENTOADOS. Direção de Jason Barroso Santa Rosa, Rodolfo Magalhães. Produção de Alessandra Oliveira. Realização de Santa Rosa Bureau Cultural. Minas Gerais: Santa Rosa Bureau Cultural, novembro 2006. (87 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBswNbf3HTc&t=279s>. Acesso em: 19 abr. 2018.

FEATHERSTONE, M. A globalização da complexidade: pós-modernismo e cultura de consumo. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 32, 1996.

FLUSSER, V. **O mundo codificado.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FURTADO, Junia Ferreira. **Desfile: a procissão barroca.** Revista Brasileira de História. São Paulo: Anpuh, 1997.

GARCIA, Juliane Martins. **Traços hispânicos no processo de latinidade da arquitetura colonial em Minas Gerais.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal de Minas Gerais, escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2005.

HARVEY, D. A condição pós-moderna. São Paulo : Loyola, 1992.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico** – 22ª ed – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEFF, E. Saber ambiental. **Sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder**. Petrópolis: PNUMA e Ed. Vozes, 2001.

LIMA, Luana Pereira; NASCIMENTO, Rane Gomes do; FARIAS, Wagner da Silva. **Influência da globalização nos hábitos culturais: aprendizagem significativa a partir da relação teoria-prática**. Anais Encontro Internacional de Formação de Professores e Fórum Permanente de Inovação Educacional. V. 9, n.1. 2016.

MANCEBO, D. **Globalização e efeitos de subjetivação**. Logos, Rio de Janeiro, v.7, n.13, p, 58-62, 2000.

MENEGUELLO, Cristina. **Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação**. Métis: História & Cultura, [S.L.], v. 16, n. 32, p. 22-42, 2017. Semestral. Universidade Caixias do Sul. <http://dx.doi.org/10.18226/22362762>.

BOKOVA, Irina. Mensagem de Irina Bokova, diretora geral da Unesco, por ocasião do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 27 de outubro de 2016. Disponível em: <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/noticias/dia-mundial-do-patrimonio-audiovisual-2016>. Acesso em: 05 fev. 2020.

MIGUEL, Eleusy Natália. **As torres das igrejas matrizes de Catas Altas e Itabirito em Minas Gerais**. 2016. p. 50. Orientador: Alex Fernandes Boher. Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura.

MONTANHEIRO, Fábio César. **Quem toca o sino não acompanha a procissão: toque de sinos e ambiente festivo em ouro preto**. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 3, 2016.

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

RESENDE, Cláudia. **O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes** / coordenação Cláudia Resende – Brasília, DF: IPHAN, 2009. 110 p.

BARBOSA, Yêda. **O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes** / coordenação Yêda Barbosa – Brasília, DF: IPHAN, 2017. 149 p.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. **Minho e Minas Gerais no séc. XVIII**. Braga; Gráfica Vilaverdende – Artes Gráficas, Lda, 2016.

PAREYSON, Luigi; GARCEZ, Maria Helena Nery. **Os problemas da estética**. Martins Fontes, 1997.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes in Epistemologias do Sul**, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Unesp, 1997.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. 3. ed. Durham: Duke University, 2003. 450 p.

VIEIRA, Yuri Honorato; FILHO Marcos Edson Cardoso. **A Influência Africana na Linguagem dos Sinos de São João del-Rei**. 2018. Disponível em https://issuu.com/contatopolifonica/docs/influencia_yuri-honorato-vieira_pr . Acessado em 25/11/2019.

WATSON, R. **Mapping and Contemporary art**. In: The Cartographic Journal, v.46, n.4, The British Cartographic Society, p. 293-307, 2009.

WILLIAMS, Edward V. **The Bells of Russia: history and technology**. Vol. 58. Princeton University Press, 2014.