

Modos menores de resistir: duas expressões estético-políticas amazônicas¹

Minor modes of resistance:
two Amazonian aesthetic-political expressions

Bruna do Carmo Reis Lira

<https://orcid.org/0009-0003-4862-6686> - E-mail: brunalira983@gmail.com

Caio Augusto Teixeira Souto

<https://orcid.org/0000-0001-5736-2262> - E-mail: caiosouto@ufam.edu.br

João Gustavo Kienen

<https://orcid.org/0000-0002-1853-9878> - E-mail: gustavokienen@ufam.edu.br

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre formas estético-políticas de resistência na Amazônia, a partir do conceito de “modos menores”, articulando referências como a monstruosidade (Canguilhem), a infâmia (Foucault), o grotesco (Muniz Sodré e Raquel Paiva), o ritornelo (Deleuze e Guattari), bem como a crítica adorniana à regressão auditiva e sua noção de “transição mínima”, e ainda as leituras de Edward Said sobre a invenção do oriente e a escuta da alteridade. Ao revisitar a tese da Amazônia inventada (Neide Gondim), o texto investiga práticas que emergem na ruína e no silenciamento, ativando formas de resistência minoritária que deslocam o regime dominante de visibilidade e o dispositivo de normalização.

Palavras-chave: Amazônia. Estética da resistência. Modos menores. Monstruosidade. Desterritorialização.

ABSTRACT

This paper reflects on aesthetic-political forms of resistance in the Amazon through the lens of “minor modes”, drawing on concepts such as monstrosity (Canguilhem), infamy (Foucault),

¹ Agradecimentos à Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES).

the grotesque (Muniz Sodré and Raquel Paiva), the ritornello (Deleuze e Guattari), as well as Adorno's critique of auditory regression and his notion of "minimal transition", and Edward Said's insights into the invention of the Orient and the politics of listening. Revisiting the thesis of the invented Amazon (Neide Gondim), the text explores practices that emerge within ruin and silencing, activating forms of minoritarian resistance that displace the dominant regime of visibility and the apparatus of normalization.

Keywords: Amazon. Aesthetics of resistance. Minor modes. Monstrosity. Deterritorialization.

Introdução: por uma escuta das transições mínimas

Num tempo em que a Amazônia é convertida em palco estratégico do discurso ecológico e da disputa simbólica global, convém retomar com desconfiança os modos pelos quais essa região foi narrada, estetizada e – por que não? – ouvida. Se a floresta aparece ora como epítome da natureza exuberante, ora como território ameaçado ou ancestralidade viva, há também o risco de que o excesso de visibilidade a silencie enquanto forma de vida efetiva. Este artigo parte da hipótese de que a Amazônia resiste menos por sua grandiosidade ou exuberância do que por uma capacidade de minoração, uma potência de dissolução que não se rende à lógica do espetáculo, nem ao consenso narrativo do desenvolvimento e do progresso como reconciliação redentora.

A partir da tese de Neide Gondim sobre a "Amazônia inventada", buscamos tensionar essa invenção recorrendo a outras matrizes teóricas e estéticas: o monstro vital (Canguilhem), o infame (Foucault), o grotesco (Muniz Sodré), o ritornelo e os devires minoritários (Deleuze e Guattari), o diagnóstico musical da transição mínima e da regressão auditiva (Adorno), e a crítica de Edward Said à escuta marcada pela colonialidade, inclusive no campo musical. Com tais autores, delineamos um dispositivo estético-político apto a articular modos menores de resistência que não buscam institucionalizar-se ou triunfar, mas antes rachar os regimes normativos de escuta e de visibilidade.

Essa reflexão será operada a partir de dois eixos que se constituem como modos amazônicos de invenção e resistência: de um lado, o legado musical urbano de Manaus, da transição do fausto operístico da *belle époque* ao piano da pequena forma, com Arnaldo Rebelo e Lindalva Cruz; de outro, a vitalidade cosmopolítica dos terreiros e das religiões de matriz afroindígena que reorganizam o tempo-espacío do sagrado e se projetam para fora da cartografia oficial das religiões. A tese que nos move não é a de uma "Amazônia autêntica" contra o artifício, mas a de um campo intensivo de transições mínimas: um território de dissoluções inacabadas, que resiste ao mesmo tempo em que escapa. São esses os murmúrios que o presente ensaio busca fazer escutar.

A Amazônia inventada como regime de visibilidade e de escuta

A Amazônia, como figuração do imaginário ocidental, não emerge simplesmente como um "objeto de representação" nos projetos coloniais modernos; ela se configura como um sintoma arqueológico de longa duração. Neide Gondim (2019), ao propor a ideia de uma "invenção da Amazônia", desvela um campo discursivo cujas raízes se estendem da cosmovisão medieval à literatura moderna, passando pelo Renascimento e pela racionalidade clássica. Trata-se

menos de descrever uma imagem estável da floresta do que de compreender os regimes de visibilidade e inteligibilidade que a constituíram como alteridade radical – uma exterioridade ao mesmo tempo fascinante, disforme e mobilizável. Se Neide Gondim privilegia a literatura como ponto de inflexão privilegiado dessa invenção, em obras como *A jangada*, de Júlio Verne, *O mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, e *A árvore que chora*, de Vicki Baum, é possível tensionar sua proposta com a perspectiva de Edward Said sobre a política da escuta (1991; 2007). Em *Musical Elaborations* (1991), Said já nos advertia contra a crença na “música absoluta” como linguagem pura e universal: toda escuta é um gesto situado, carregado de codificações históricas, de expectativas normativas e de posições de poder. Já em *Music at the Limits* (2007), esse argumento é radicalizado em direção à crítica da escuta como prática institucional – não apenas como recepção, mas como ordenamento simbólico do que pode ou não soar.

A Amazônia, sob essa perspectiva, deve ser compreendida também como um regime de escuta: não se trata apenas das condições de visibilidade, mas também das condições de audibilidade que conformaram essa invenção. A exuberância acústica da floresta — a cacofonia animal, os cantos indígenas, os tambores, as vozes rituais, o murmúrio dos rios, o farfalhar das folhas agitadas pelo vento — foi submetida a um regime de escuta colonial ora a integrava como ornamento exótico, ora a descartava como ruído ameaçador. Nesse ponto, a contribuição de R. Murray Schafer (1993) é decisiva. Em *The Soundscape*, ele propõe o conceito de “paisagem sonora”: um ambiente acústico estruturado por cada sociedade conforme seus modos de vida e de controle do espaço. Por sua vez, em *O ouvido pensante* (2001), Schafer reforça que escutar é sempre um gesto de atenção seletiva: ouvimos aquilo que aprendemos a reconhecer. Esse aprendizado, no caso ocidental, está implicado em dispositivos que desvalorizam sonoridades não codificadas pelo cânones harmônico ou tonal. O outro sonoro – o indígena, o afro, o indígena, o feminino, o animal, o espectral – é precisamente o que escapa a essa escuta. A invenção da Amazônia, nesse registro, é também uma operação que define o que pode ou não ser escutado.

Se, como vimos, a Amazônia inventada corresponde a um regime de visibilidade e escuta que transforma a floresta em figura de alteridade estetizada e regulada, cumpre agora observar que tal invenção não se efetiva sem ruídos, impasses e inquietações. A própria exuberância que a narrativa ocidental atribui à floresta é, em certa medida, um excesso desconfortável – um desvio em relação à norma. Nesse ponto, a leitura de Georges Canguilhem (1965; 2009) sobre a monstruosidade como contravalor vital oferece uma via para repensar o modo como essa Amazônia excessiva perturba os modelos de inteligibilidade e normatividade. Para Canguilhem, o monstro não é apenas um erro ou falha da vida, mas aquilo que revela a precariedade do que tomamos como regular ou normal. Sua existência denuncia o caráter contingente da forma bem-sucedida, conferindo-lhe um valor apenas retrospectivo: a vida, ao fracassar, mostra que seu sucesso nunca foi garantido. A monstruosidade é, assim, menos a negação da vida do que sua possibilidade outra – vida que escapa à forma instituída e, nesse gesto, desvela os limites do que se considera viável. O monstro não é, portanto, o oposto da norma, mas o que a ronda e a excede.

Lida à luz de Canguilhem, a floresta exuberante e disforme da invenção amazônica – que Neide Gondim (1994) situa no cruzamento entre excesso e artifício – pode ser pensada como figura monstruosa. Não uma monstruosidade que deva ser corrigida ou assimilada, mas uma forma simbólica que insiste, desacomoda e contesta a norma representacional do mundo natural domesticado, mensurável e útil. A ruína, nesse registro, não é sinal de degradação, mas de persistência disforme: um rastro de formas menores que não se deixaram organizar, arquivar ou concluir. É nessa direção que a noção de forma menor – não apenas no sentido deleuziano de minoração política, mas também como deformação e esgarçamento das formas reconhe-

cíveis – pode ser ativada. A floresta como monstruosidade simbólica desafia o modelo epistêmico do conhecimento científico e estético que visa à estabilidade, à equivalência e à proporção. Contra esse modelo, a monstruosidade propõe uma estética da assimetria, da repetição falha, da dissonância vital. Essa Amazônia, pois, não apenas aparece em ruínas ou como cenário da dissolução imperfeita, mas como uma forma nunca propriamente estabilizada. Seu estatuto monstruoso remete não a uma natureza primitiva a ser civilizada, mas a um campo intensivo de variações, disjunções e inacabamentos. Como propõe Canguilhem, o monstro é “o vivente cujo valor é o de contraste” – e a Amazônia, nessa leitura, não deixa de ser o contraste que denuncia os limites do pensamento que busca performá-la. Nesse sentido, sua monstruosidade não é patológica, mas epistêmica: uma falha na tentativa de inteligibilidade total, um sintoma daquilo que excede os quadros de ordenação do saber e da forma.

Ao interrogar os regimes de visibilidade e escuta que conformam a invenção da Amazônia, encontramos um ponto de inflexão conceitual que convoca a um breve acréscimo quanto à relação saber-poder tal como estabelecida por Foucault. Gilles Deleuze (1986) propõe uma imagem singular desse pensamento: o de um filósofo que opera não apenas com palavras ou conceitos, mas com formas visíveis e sons audíveis. A arqueologia do saber, como propõe Foucault, não interpreta o mundo como um texto a ser decifrado, mas como um campo de forças no qual enunciados se fazem ouvir e visibilidades se deixam ver. O pensamento, nesse contexto, é menos uma lógica do significado do que uma cartografia das intensidades sensíveis que moldam o que é possível dizer e ver – e, podemos acrescentar, escutar. Essa chave audiovisual permite reconfigurar os termos da invenção amazônica propostos por Neide Gondim (1994), ampliando seu alcance para além da representação literária. Se a floresta foi construída como imagem recorrente nos repertórios do exotismo ocidental, ela o foi também como paisagem sonora. O problema da escuta, aqui, não é periférico: ele atravessa os dispositivos que configuram o que se pode ouvir, quem pode falar, que sons devem ser registrados e quais devem ser descartados como indícios de atraso, superstição ou selvageria. É precisamente neste ponto que a noção de infâmia, desenvolvida por Foucault (1976), adquire relevância metodológica. A infâmia não designa simplesmente os sujeitos desprezados, mas antes aqueles que atravessam os arquivos como sombras: fragmentos de vozes entrecortadas, ruídos sem autoria, murmúrios que não se estabilizam como discurso. Os infames são os que sobrevivem como ruído de fundo nas histórias oficiais, escapando tanto à celebração quanto ao esquecimento absoluto. Ouvi-los, exige abandonar a busca por grandes narrativas e escutar aquilo que reverbera nos interstícios, nas margens, nos desvios.

Pensar os modos menores de resistência exige, portanto, ultrapassar o binarismo entre floresta e cidade, natureza e cultura, ancestralidade e modernidade. É justamente nesse ponto que o grotesco (SODRÉ; PAIVA, 2014), torna-se um operador conceitual fértil. Ao invés de restringir o grotesco à deformidade caricatural ou à estética do exagero, Sodré e Paiva propõem compreendê-lo como uma categoria político-estética que permite vislumbrar o que escapa à regularidade dos sistemas formais. O grotesco aponta para aquilo que, no corpo e no som, não se deixa traduzir por códigos hegemônicos – uma estética da fissura, do desencaixe, da transgressão pela composição em vias de uma transição mínima. Isso que chamamos de “modos menores de resistência” não é algo que se refere a um inventário de práticas isoladas, mas a intensidades que irrompem como murmúrios dissonantes, como ritmos subterrâneos que podem desestabilizar as formas dominantes de inteligibilidade. É nesse ponto que a escuta deixa de ser apenas uma metáfora hermenêutica ou um exercício conceitual: ela se corporifica em práticas, em gestos, em corpos e territórios que operam por disjunção, desvio e mineração. Passemos a examinar duas modulações específicas da escuta amazônica: por um lado,

o legado musical urbano que sobrevive à dissolução de um projeto cultural da *belle époque* manauara e encontra no piano e na pequena forma um campo de reexistência estética; por outro, os atravessamentos cosmopolíticos de terreiros de inspiração afroindígena, cujas sonoridades reorganizam a presença do sagrado e perturbam o regime oficial das religiões. Não se trata de ilustrar uma tese, mas de escutar com ela – de fazer da análise um exercício de escuta com formas de resistência que se dão menos pela monumentalidade do gesto do que pela persistência do murmúrio.

A pequena forma e suas variações: transições mínimas no piano amazônico

Se a monumentalidade operística do Teatro Amazonas marcou o ápice simbólico da *belle époque* manauara, seu declínio nas primeiras décadas do século XX viu emergir um novo regime sensível. A obra de Arnaldo Rebello inscreve-se nesse campo musical em transformação, em que a capital amazonense dá lugar a práticas mais enraizadas localmente (KIENEN, 2014; 2019). Nesse contexto, o piano das músicas de salão deixa de figurar apenas como instrumento de reprodução do cânone romântico e passa a mediar afetos, pertencimentos e evocações do espaço vivido. As valsas, ponteiros, choros e lundus de Rebello configuraram uma paisagem sonora e afetiva em que o gesto composicional, ainda filiado à tradição tonal e à pequena forma romântica, se abre à experiência amazônica como elemento transformador. A análise de seu repertório, particularmente do ciclo das *Valsas Amazônicas*, mostra como a linguagem herdada da tradição europeia — cromatismos, modulações, uso do plano sonoro em camadas — é reativada num contexto de memória e paisagem. A Amazônia que emerge dessa escritura não é tematizada por exaltação retórica ou apelo à exotização. Ao contrário, ela comparece em elementos discretos: o banzeiro que ondula a mão esquerda na valsa “Igapós ao Luar”, o salto de um peixe no contratempo de “Tarde no Igarapé”, ou a presença sentimental da cidade na “Evocação de Manaus”. Nessas composições, os elementos amazônicos não são ornamentais ou acidentais, mas apoiam a imaginação musical do compositor, sem ansiar uma ruptura estrutural com o vocabulário da tradição.

Contemporâneo da emergência do alto modernismo brasileiro, tal como se afigurou na Semana de Arte Moderna de 1922, Rebello representa uma via alternativa e inaudita frente ao projeto vanguardista. Se o modernismo paulista apostava na ruptura com as formas herdadas e na invenção de uma linguagem nacional através da dissolução estrutural, Rebello move-se por outra lógica: a de uma *transição mínima*, conceito formulado por Adorno para qualificar a obra de Alban Berg, que, diferentemente de Schoenberg, não renunciou às ressonâncias da tradição, preferindo transformá-la a partir de sutis deformações. Com Rebello, o que se vê é algo análogo: uma transfiguração atenta ao detalhe, e não a busca por uma total ruptura. Não se trata, portanto, de um compositor alheio à modernidade musical, mas de um músico que opera por modulações internas à forma. Em suas composições, a permanência do sistema tonal não exclui variações rítmicas, cromáticas ou afetivas — o que está em jogo é uma elaboração poética da escuta amazônica dentro de molduras reconhecíveis. Esse gesto, longe de denotar conservadorismo, sugere uma inscrição estética da Amazônia como experiência sensível, que se articula por dentro do repertório pianístico europeu e suas inflexões românticas e nacionalistas. A postura estética de Arnaldo Rebello, nesse sentido, não se define por oposição à vanguarda, mas por uma inflexão singular no interior da tradição. Trata-se de um gesto que, ao evitar o estilhaçamento formal, propõe outro modo de inscrever a experiência amazônica na

história da música: um modo íntimo, melódico e afetivo, sustentado por gestos modulados que fazem da pequena forma um campo de evocação e reinvenção. Sua obra se constitui, assim, como uma resposta amazônica ao modernismo, na qual a modernidade comparece sob o signo da permanência e da memória transformada.

Se em Arnaldo Rebelló a paisagem sonora amazônica se inscreve por modulações afetivas na pequena forma, em Lindalva Cruz ela se dissolve em gestos ainda mais tênues, onde o som já não representa, mas ressoa como intensidade menor. Suas composições não confrontam a tradição europeia, tampouco a parodiá: antes, a transfiguram de dentro, por microvariações, inflexões tímbricas, repetições vacilantes. O que se ouve não é uma “voz da floresta”, mas movimentos que confluem como que em atenção aos movimentos da floresta, um plano de consistência sonora que emerge em *devir-imperceptível* — um murmúrio que não se deixa tematizar, mas atua como dissolução ativa da escuta normativa. Nas peças da coleção *A Natureza Amazônica*, o gesto composicional se configura como ritornelo em transição mínima: o retorno da diferença, o mínimo desvio que, ao repetir, transforma. Em *Toada do Canoeiro*, o obstinado em fá menor, com seu balanço aquático, instala uma lógica do banzeiro: o som que não chega, mas insiste. A toada não busca progresso nem clímax, mas dobra o tempo na repetição do gesto cansado, amoroso, menor. Em *E os rios se encontram*, os planos sonoros do Negro e do Solimões são mantidos em contraste sem síntese — coexistem, justapostos, como forças que se tocam sem se fundir, compondo um território provisório, em perpétua recomposição.

Na escrita pianística de Lindalva Cruz, o confronto com a escuta hegemônica não se dá pela recusa frontal, mas por uma torção sutil, uma curvatura da percepção. Em peças como *Passarada na Selva* e *Oração da Selva*, o que se ouve não é a floresta tematizada, mas a floresta enquanto força que modula o som — uma escuta em desvio, feita de gestos quase imperceptíveis. Os pássaros não são imitados, mas insinuados em fragmentos rítmicos breves, saltitantes; as árvores não são representadas, mas tensionadas em linhas que se enredam, se entrelaçam, balançam. O vento sopra em variações de intensidade que não se deixam fixar. Já em *O Sonho da Vitória-Régia*, o gesto ganha densidade simbólica: é o devir-lara que se anuncia, não como imagem, mas como operação sonora. A flor que se transforma em mulher não obedece a um enredo linear, mas a uma série de mutações sonoras: a tonalidade se desloca, os arpejos se alçam, os registros se iluminam — e tudo isso é atravessado por uma sensibilidade que não se estabiliza como forma. Essa música não narra a Amazônia: ela a atravessa, em fluxo, em dobra, em um murmúrio contínuo que escapa à nomeação. Uma Amazônia em modulação menor, feita de sons que hesitam, formas que vacilam, forças que não se impõem, mas se exercem num plano de imanência sonora, onde matéria e expressão se compõem diretamente, sem passar pela representação.

Se a invenção da Amazônia corresponde a um regime de visibilidade e de escuta que submete o múltiplo a uma forma representável – ora exuberante, ora monstruosa, mas sempre codificada –, a obra de Arnaldo Rebelló e Lindalva Cruz opera uma inflexão dessa matriz por dentro de seus próprios códigos (KIENEN, 2019). Não se trata de negar ou subverter frontalmente a paisagem sonora inventada, mas de modulá-la por variações mínimas que, ao se acumularem, corroem-lhe a estabilidade. Aqui, o conceito adorniano de transição mínima (ADORNO, 2010) encontra seu paralelo: como em Berg, que dissolia o sistema tonal a partir de suas inflexões internas mais expressivas, os gestos musicais de Rebelló e Cruz não rompem com a tradição musical europeia, mas a levam ao seu ponto de inflexão, onde ela já não se reconhece inteiramente. As pequenas formas – as valsas, as toadas, os ponteiros – tornam-se dispositivos de mineração estética: formatos herdados, sim, mas reativados por um contato sensível com a floresta, com a água, com o gesto cotidiano. Nessas composições, a paisagem amazônica

já não é tematizada como cena, mas incorporada como força moduladora. A Amazônia não está representada: ela ressoa, hesita, murmura. E nessa hesitação, essa Amazônia sonora se desfaz do regime de escuta que a inventou como exotismo, ruído ou excesso. A paisagem inventada não é negada: ela é atravessada – e, ao ser atravessada, se transforma. Tal como a forma tonal em Berg, a paisagem sonora inventada sofre aqui um processo de dissolução imanente: seus próprios elementos são deslocados, torcidos, desacelerados.

Esse processo de transfiguração, no entanto, não se dá sem riscos de apagamento. Se os gestos composticionais de Arnaldo Rebelo e Lindalva Cruz operam como inflexões menores no interior da tradição, há também aquilo que não chega a constituir escuta, que permanece latente ou marginal. A recepção de suas obras, em especial a de Lindalva Cruz, sofre os efeitos cruzados de uma dupla invisibilidade: a da forma pianística em dissolução frente à emergência dos meios de reprodução sonora, e a da autoria feminina em um campo musical ainda marcado por estruturas patriarcais. A música de Cruz, embora intensamente articulada à paisagem sensível amazônica, foi silenciada tanto pela descontinuidade institucional de sua circulação quanto pelos filtros de gênero que operam na legitimação do cânone. Não é irrelevante, nesse ponto, lembrar que a chegada do rádio em Manaus reconfigura radicalmente os modos de escuta e as formas de reconhecimento musical. Como mostra Lucyanne Afonso (2019), o rádio instaura uma nova gramática sonora, fundada na reproduzibilidade técnica e na construção de gostos mediados pela indústria cultural. Tal regime, ao mesmo tempo em que apaga certas experiências sonoras — como a pequena forma pianística —, também reorganiza os circuitos pelos quais resistências menores podem refluxar.

Compondo com o elemento afroindígena: ressonâncias cosmopolíticas

Se o gesto pianístico operado em Rebelo e Cruz enverga os códigos herdados para fazer ressoar uma Amazônia por dentro da forma, com variações mínimas que desestabilizam o regime sonoro dominante, cumpre agora deslocar a escuta. Não se trata de romper com a experiência anterior, mas de transpor o plano da análise para outro território de transições — onde os devires minoritários não se dão por torções internas da tradição europeia, mas por afirmações vibráteis de uma cosmopolítica afroindígena. A resistência aqui não se manifesta como hesitação harmônica ou murmurio tonal, mas como batida, como pulsação, como tambor. A Amazônia inventada — enquanto dispositivo de captura da alteridade — também se projeta sobre esses territórios sonoros periféricos, tentando inscrevê-los no folclore, no exótico, no pastiche cultural. Mas os terreiros de matriz afroindígena, que se estabelecem nas bordas da cidade e resistem ao enquadramento religioso oficial, escapam a essa representação.

Há, nesse campo, outro modo de inscrição sensível da Amazônia. Um modo que se dá por meio da oralidade, do batuque, da incorporação, e que atualiza, em sua pulsação viva, aquilo que Márcio Goldman chama de “relação afroindígena”: um modo de composição entre saberes, formas de vida e tecnologias do sagrado que não se deixam decantar numa origem fixa, mas que se constroem na relação, na circulação, na borda (GOLDMAN, 2015). Esses devires afroindígenas não são subprodutos de uma matriz unificada: são formas cosmopolíticas de resistência, modos de existir que reverberam, ecoam, atravessam e desafiam os dispositivos de silenciamento. Como no piano, também aqui a resistência não se dá por confronto direto com a matriz dominante, mas por uma modulação menor — não porque seja frágil ou tímida, mas porque se recusa a operar na gramática do poder. São formas de vida que dançam, tocam e se

inscrevem no espaço urbano sem pedir permissão à cidade que as marginaliza. O tambor não é ornamento da cultura: é uma máquina de guerra sonora, uma força de presença. Se a floresta ressoava como plano de imanência no gesto de Cruz, aqui ela se entrelaça ao sopro do tambor, ao canto das entidades, à coreografia das oferendas. É nesse outro plano sensível que a escuta minoritária se reinventa: não mais como evocação sentimental, mas como reterritorialização do sagrado em territórios profanados. A Amazônia, longe de ser cenário, volta a ser força — não uma força mítica, mas uma força relacional, que pulsa nos terreiros como rito, ritmo e resistência (LIRA, 2024).

Há, pois, uma permeabilidade entre as duas Amazônias aqui evocadas – a das modulações harmônicas do piano e a dos ritmos de terreiro. Ambas operam como paisagens sonoras menores, que correm por fora do regime dominante de escuta. Ambas modulam a invenção da Amazônia a partir de dentro, torcendo seus signos, hesitando seus contornos. O que se opõe a essa escuta menor não é apenas o discurso científico ou a lógica do mercado: é também a própria separação entre floresta e cidade, entre tradição e modernidade, entre música culta e música de terreiro. Contra essas dicotomias, o que se afirma é uma continuidade sensível e insurgente: uma Amazônia múltipla, intensiva, em devires entrelaçados que resistem ao mesmo tempo em que se metamorfoseiam. Há outras Amazônias em devir que o infinito campo dos possíveis de suas composições reconfigura por completo o campo sensível da escuta. Não se trata de um deslocamento hierárquico, mas de uma travessia intensiva entre regimes distintos de produção de sentido e forma de vida. É nesse ponto que os terreiros amazônicos – e, com eles, as sonoridades das religiões de matriz afroindígena – irrompem como campo de resistência estético-política. É nesse ponto que o devir minoritário, até aqui operado no registro da pequena forma e do gesto pianístico, encontra sua continuidade e sua inflexão numa outra Amazônia. A Amazônia dos terreiros, das danças rituais, dos encantados, também se constitui como forma menor, mas sob outro regime sensível: uma potência rítmica que irrompe às margens do ordenamento urbano e do controle eclesiástico, articulando uma relação em devir afroindígena que não se define por síntese ou mestiçagem. Como propõe Márcio Goldman, trata-se antes de uma contra-mestiçagem – um exercício de composição entre alteridades que não se fundem, mas que se expõem mutuamente ao risco da transformação, sem jamais se reduzirem a um denominador comum. O afro e o indígena deixam de ser o que são, mas não para se tornar um terceiro termo; antes, se atravessam em práticas rituais, em sonoridades, em modos de vida que se afirmam na diferença. A resistência, aqui, já não é apenas o murmúrio hesitante, mas o tambor que pulsa, o corpo que gira, o canto que desvia o tempo. Estamos diante de outra modulação da forma menor: menos dissolução do que torção, menos transição mínima da pequena forma do que transfiguração rítmica. E é nessa estreita passagem, conforme queremos, que o grotesco de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014) volta a vibrar – não como ruína, mas como vibração vital, riso cosmológico, política do corpo em transfiguração.

Se a invenção da Amazônia implicou não apenas um regime de visibilidade, mas também um regime de escuta que normalizou a exuberância pela codificação estética e disciplinou a diferença pela estetização exótica, o que emerge de suas formas menores de resistência é uma outra possibilidade de povoar: não mais com os dispositivos coloniais da identidade, da origem ou da representação, mas com devires que transgridem esses marcos. Não se trata, portanto, de reconhecer uma população ou um grupo já dado, com identidade fixa e história unívoca, mas de vislumbrar, nas intensidades que escapam ao regime dominante de inteligibilidade, os traços de um povo porvir amazônico. Esse povo porvir não é um coletivo instituído, mas uma multiplicidade em composição, feita de murmúrios, ritmos, gestos, sopros e presenças descontínuas. O povo porvir não é aquele que já existe e busca se representar, mas – como

dizem Deleuze e Guattari – é aquele que *falta*, aquele que ainda está por ser convocado, por ser ouvido, por se fazer corpo e acontecimento.

Para fora dessa paisagem sonora amazônica inventada, tal figura não se organiza sob a forma de um sujeito político hegemônico, mas como linhas de fuga, gestos que se desviam do dispositivo de captura e cria novos regimes de sensibilidade. O que a articulação entre os devires da pequena forma e os ritmos do terreiro permite vislumbrar é justamente a emergência desse povo menor — múltiplo, mutante, intersticial — que se escreve em outras sintaxes e se escuta por outras vias. Essa proposição ecoa, também, os gestos de infâmia foucaultiana, que não dizem respeito ao herói nem ao mártir, mas às existências sem nome, aos sujeitos fragmentados, aos corpos que vibram nas margens e nos arquivos muitas vezes esquecidos da história. A infâmia, o grotesco, o ritornelo, o devir-mulher, o devir-afroindígena: todos esses conceitos confluem aqui como operadores de um povo que ainda não é, mas cuja potência se insinua nos interstícios. Ao invés de projetar um futuro reconciliado ou um retorno à origem, o povo amazônico por vir se anuncia como composição sempre provisória, movida por dissonâncias, torções e hesitações. Acontecimento de uma escuta outra, uma escuta que não apenas ouve, mas convoca, performa, compõe. Por isso, ele não pode ser nomeado, apenas ouvido como um murmúrio ou uma vibração.

Conclusão – A Amazônia e o inacabamento como força de dissolução

Em meio aos extremos climáticos, ao colapso ecológico e à estetização espetacularizada da Amazônia nos discursos globais, propomos aqui um desvio: não buscar o fulgor das narrativas salvíficas, mas escutar a persistência sutil das formas menores — o que Adorno chamou de transições mínimas, o que Foucault identificou como murmúrio infame, o que Canguilhem pensou como valor negativo da monstruosidade. Nesse gesto, vislumbramos uma Amazônia que não se define por uma monumentalidade essencial, mas por sua capacidade de dissolver formas pela via do inacabamento. Inacabada é a toada que se repete sem final; inacabado é o corpo que dança no terreiro como lugar de trânsito; inacabado é o piano manauara, que sobrevive ao colapso da ópera e encontra sua voz nas mãos femininas da pequena forma. Ao invés de uma identidade forte e coesa, encontramos aqui formas de resistência que operam pelo esgarçamento da norma, pela recusa de se concluir dentro dos parâmetros da razão colonial, da estética europeia, da lógica do produto acabado. Essa Amazônia em dissolução não é um fim, mas um modo de reinscrição no mundo, onde o grotesco, o teratológico, o espiritual e o desconhecido se entrelaçam. Trata-se de um pensamento que não idealiza nem denuncia, mas transiciona as formas herdadas, verga os materiais coloniais, perverte os sinais da tradição. Uma Amazônia que se afirma não pela completude, mas pelo movimento interrompido, pela dobraria, pela hesitação, pelo que escapa ao controle e por isso resiste ao recriar suas formas.

Mas essa dissolução não conhece um único rosto: ela se desdobra em devir múltiplo, atravessa paisagens heterogêneas e convoca outras formas de presença sensível. A Amazônia das pequenas formas pianísticas é apenas uma entre outras, tão minoritária quanto as práticas que se desenham às margens da cidade, onde os tambores e os corpos em trânsito dos terreiros anunciam outra modulação da resistência. Não mais apenas o murmúrio, mas o ritmo, a batida, a pulsação coletiva — formas que não abandonam o inacabamento, mas o habitam de modo diverso. Se a dissolução se inscreve no silêncio hesitante do piano, ela também ressoa nos cantos cruzados de matriz afroindígena, na cosmopolítica dos rituais que reinventam o espaço urbano e desestabilizam os dispositivos religiosos e estéticos da razão eclesiástica. A invenção da Amazônia, aqui, ganha outra dobraria: torna-se invenção de si pelas margens, pelas relações,

pelas fraturas, e, sobretudo, pelas alianças entre mundos que não cessam de resistir. Ao longo deste ensaio, procuramos delinear modos de resistência que não se anunciam pela força retórica da denúncia, tampouco pela monumentalidade das soluções, mas que operam por entre fendas, silêncios e repetições desviantes. Trata-se de pensar a Amazônia como um campo de variações disformes, onde os gestos que resistem não necessariamente se apresentam como ruptura, mas como uma espécie de *decomposição imanente* dos regimes dominantes de visibilidade e de escuta. A resistência aqui pensada não é exterior àquilo que combate: ela é imanente, porque se dá dentro, e é decomposição, porque desfaz os arranjos estabelecidos pelas vias da hesitação, da transição mínima e da diferença intensiva.

Referências

- ADORNO, T. W. *A filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- ADORNO, T. W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução de Mário Videira. São Paulo: Unesp, 2010.
- AFONSO, L. de M. “*Não desligue o rádio*”: o cotidiano musical radiofônico em Manaus (1943-1964). 2019. 289 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- CANGUILHEM, G. A monstruosidade e o monstruoso. In: *O conhecimento da vida*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. (5 vols.). São Paulo: Ed. 34, 2020.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.
- GOLDMAN, M. A relação afroindígena. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 23, n. 23, p. 213-222, 2015.
- GONDIM, N. M. P. de. *A invenção da Amazônia*. 3. ed. Manaus: Valer, 2019.
- KIENEN, J. G. *A Amazônia e diálogos pianísticos em Lindalva Cruz, Tatá Level e Arnaldo Rebello*. 2019. 151 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- KIENEN, J. G. *Paisagens sonoras amazônicas na obra de Arnaldo Rebello*. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- LIRA, B. do C. R. *O Terreiro de Mãe Bena: resistência e protagonismo feminino para além do sincretismo*. 2024. 165 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2024.
- SAID, E. W. *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press, 1991.
- SAID, E. W. *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press, 2007.
- SAID, E. W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHAFFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução de Janete El Haouli. Maringá: EDUEM, 2001.

SCHAFFER, R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1993.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

Sobre os autores

Bruna do Carmo Reis Lira

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Caio Augusto Teixeira Souto

Professor de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutor e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

João Gustavo Kienen

Professor de Música e do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutor e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Recebido em: 20/06/2025

Received in: 06/20/2025

Aprovado em: 02/07/2025

Approved in: 07/02/2025