

**UNIVERSIDADE FEEVALE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROCESSOS E MANIFESTAÇÕES
CULTURAIS**

DENISE BLANCO SANT'ANNA

**SONORIDADES HÍBRIDAS E TEXTURAS SONORAS: DA ESCUTA À
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

**NOVO HAMBURGO
2020**

Denise Blanco Sant'Anna

SONORIDADES HÍBRIDAS E TEXTURAS SONORAS: DA ESCUTA À
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Tese apresentada no curso de Doutorado
em Processos e Manifestações Culturais
do Programa de Pós-Graduação em
Processos e Manifestações Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Juracy Asmann Saraiva

Novo Hamburgo
2020

Denise Blanco Sant'Anna

SONORIDADES HÍBRIDAS E TEXTURAS SONORAS: DA ESCUTA À
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Tese apresentada à Universidade
Feevale, no curso de Doutorado em
Processos e Manifestações Culturais do
Programa de Pós-Graduação em
Processos e Manifestações Culturais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Juracy Asmann
Saraiva

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Marília Librandi-Rocha (University Princeton)

Prof^a Dr^a Lúcia Helena Pereira Teixeira (UNIPAMPA)

Prof^a Dr^a Marinês Andrea Kunz (Universidade Feevale)

Novo Hamburgo

2020

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Sant'Anna, Denise Blanco.

Sonoridades híbridas e texturas sonoras : da escuta à experiência estética / Denise Blanco Sant'Anna. – 2020.

168 f.; il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2020.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Prof^a. Dr^a. Juracy Asmann Saraiva”.

1. Sonoridades híbridas. 2. Escuta. 3. Textura sonora.
4. Experiência estética. 5. Produção de conhecimento. I. Título.

CDU 7

Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram e foram fundamentais nesse processo, sem as quais não seria possível a realização deste trabalho. Foram muitos encontros e reencontros e sinto uma gratidão imensa pela oportunidade de ter vivido essa trajetória. Expresso meus sinceros agradecimentos:

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Juracy Assmann Saraiva, que me estendeu a mão e aceitou seguir comigo este trajeto desafiador. Aprendi com sua paixão pela literatura e pela música, com a sua sabedoria e dedicação, com a sua capacidade de escuta e compreensão, com o seu conhecimento e encanto por Machado de Assis. Muito obrigada pelas orientações e pelo carinho.

À minha família, pelas vivências sonoras e afetivas desde criança e apoio incondicional na vida. Ao meu pai (in memoriam), por me encantar com seus poemas, seus desenhos, sua arte de esculpir, pelas suas leituras e sua oratória. À minha mãe pela sua força, pelo amor à leitura, pelo apoio contínuo às minhas escolhas e por toda a ajuda de sempre.

Aos meus filhos Vicente e Milena, por preencherem a minha vida com sonoridades afetuosas, apoio, carinho e amor incondicional. Ao Vicente, um agradecimento especial pela ajuda fundamental nas montagens e edição das texturas sonoras e por sua sensibilidade musical.

Aos meus irmãos, pelas maravilhosas experiências de vida, pelas lembranças dos encontros com a música e o teatro. Pelos os estímulos sonoros que me aproximaram da música e sensibilizaram a minha escuta. Ao meu irmão Sérgio por me inspirar rumo à interdisciplinaridade, pelo incentivo na realização do doutorado, por promover o encontro com o seu amplo conhecimento, com a sua capacidade criativa nas inestimáveis texturas sonoras e pelo seu apoio emocional. Ao meu irmão Airton por tantas melodias maravilhosas que pude escutar, por seu acolhimento, pela sua fundamental ajuda na fase final desse trabalho, nas incansáveis conversas, nas leituras e sugestões, nas provocações teóricas, no amparo emergencial.

À Prof.^a Dr.^a Marília Librandi-Rocha, à Prof.^a Dr.^a Marinês Andrea Kunz e à Prof.^a Dr.^a Lúcia Helena Pereira Teixeira pelo carinho, amizade, pela leitura cuidadosa da tese e pelas valiosas sugestões.

À Prof.^a Dr.^a Rosemari Lorenz Martins pelos detalhes de sua narrativa sobre as memórias sonoras de vida.

Aos meus colegas de doutorado e em especial ao Ederson Cabral, companheiro de muitas trocas, reflexões e parcerias que enriqueceram o meu aprendizado durante o curso. Pelo trabalho conjunto na proposta interativa Polifônic@as Texturas Sonoras, pela amizade e pela lista de ideias a serem realizadas no pós-doutorado.

Aos professores do Doutorado em Processos e Manifestações Culturais, agradeço pela dedicação e disponibilidade.

Somos um conjunto das vivências e das experiências, das trocas, dos apoios, dos afetos, dos pensares, das nossas memórias e multisonoridades internalizadas e vividas. A caminhada foi desafiadora, intensa e imensamente gratificante.

*Eu ando atrás, da doce palavra
Da doce paz, a doce paz, a simples paz...
Da luz, solitária dos faróis...
Da voz, que bateu contra os corais...
Da paz, que sobreviveu em nós
Ito Blanco*

*Há um não sei quê de qualquer coisa, na ausência de todas as origens
Não crês? Bem, não sei se já sentistes que no recôndito da alma, vive
Uma saudade, estranhamento triste, de tudo que não existe...*

Ayrton Sant'Anna

RESUMO

A temática norteadora desta tese é o estudo das sonoridades híbridas, do qual decorre a produção de texturas sonoras, que, materializadas por meio digital, se revelam como recurso pedagógico, como instrumento de ação criativa e reflexiva. A partir de uma abordagem interdisciplinar, a pesquisa objetiva demonstrar a importância da escuta e enfatizar que, no encontro dessa com a dimensão corporal, são ativados sentidos, diálogos e interlocuções, eventos que podem ser gerados pelo entorno ou pela memória. Dessa interação, resultam experiências estéticas e a produção de conhecimento. O tema funda-se, portanto, sobre amplo campo conceitual, enfocando a dinâmica da cultura, suas reinvenções e seus hibridismos, e estendendo a compreensão das sonoridades híbridas, que passam a ser vistas como um processo dialógico, polifônico e intertextual. Para exemplificar esse caráter, são apresentados três experimentos de texturas sonoras que expõem elaborações enraizadas em diferentes áreas, como a literatura, a linguística e a cultura oral. Na base teórica que fundamenta este trabalho, destacam-se Murray Schafer, David Le Breton, Mikhail Bakhtin, Jean-Luc Nancy e Hans-Georg Gadamer. Marília Librandi Rocha e Sérgio Bairon, através de seus estudos, também contribuem para as reflexões sobre a escuta e para a produção das texturas sonoras. A análise desses experimentos comprova que a criação de texturas sonoras promove encontros múltiplos que ativam os sentidos do sujeito, sentidos dos quais emergem afetividades que valorizam experiências vividas e a própria expressão da subjetividade. Consequentemente, o reconhecimento da importância do contexto aural e a criação de texturas sonoras abrem a possibilidade da democratização do criar, do pensar e do sentir no âmbito pedagógico e interferem na orientação disciplinar e monofônica do ensino, para transformá-la em uma ação interdisciplinar, polifônica e dialógica.

Palavras chave: Sonoridades Híbridas. Escuta. Textura Sonora. Experiência Estética. Produção de conhecimento.

ABSTRACT

The guiding theme of this thesis is the study of hybrid sonorities, from which the production of sound textures takes place, which, materialized by digital means, reveal themselves as a pedagogical resource, as an instrument of creative and reflexive action. By using an interdisciplinary approach, the research aims to demonstrate the importance of listening. It also aims to emphasize that, in the encounter of listening with body dimension, they activate meanings, dialogues and interlocutions, events that can be generated by the environment or by memory. From this interaction, aesthetic experiences and knowledge production come. The theme is based, therefore, on a broad conceptual field, focusing on dynamics of culture, its reinventions and its hybridisms, and extending the understanding of hybrid sonorities, which become seen as a dialogical, polyphonic and intertextual process. To exemplify this character, the research presents three experiments of sound textures that expose elaborations rooted in different areas, such as literature, linguistics and oral culture. Murray Schafer, David Le Breton, Mikhail Bakhtin, Jean-Luc Nancy and Hans-Georg Gadamer stand out the theoretical basis for this work. Marília Librandi Rocha and Sérgio Bairon, through their studies, also contribute to the reflections on listening and to the production of sound textures. The analysis of these experiments proves that the creation of sound textures promotes multiple encounters that activate the subject's senses. From those senses, affectivities emerge and value experiences the subject has had and the very expression of subjectivity. Consequently, the recognition of the importance of aural context and creation of sound textures open the possibility of the democratization of creation, thinking and feeling in pedagogical sphere and interfere in the disciplinary and monophonic orientation of teaching, to transform it into an interdisciplinary, polyphonic and dialogical action.

Keywords: Hybrid Sonorities. Listening. Sound Texture. Aesthetic experience. Knowledge Production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeira Missa no Brasil – Victor Meirelles (1859 -1861).....	23
Figura 2: Xilogravura da edição Holandesa de 1686, publicada em Amsterdam.	25
Figura 3: Don Cristobal Colon.....	28
Figura 4: “Teirú (c.1-4) de Villa-Lobos: ostinato com movimento de segundas nos contrapulsos (Dó#-Ré# e Ré-Mib)”	31
Figura 5: Capa do CD Brasileirinho	50
Figura 6: Trecho do moteto Pucelete – Je languis – Domino,.....	56
Figura 7: Fragmento da composição Artikulation de Ligeti (1956).....	58
Figura 8: Texto da textura sonora “a falta”	62
Figura 9: Representação gráfica do som senoidal.....	78
Figura 10: Representação gráfica de som periódico e aperiódico.	79
Figura 11: Localização da fonte sonora por Schafer (2001).....	87
Figura 12: Hermeto Pascoal/ Explorações tímbricas	88
Figura 13: Partitura da música 201/Hermeto Pascoal	89
Figura 14: Hermeto Pascoal/ Sonoridades não convencionais	90
Figura 15	99
Figura 16	102
Figura 17	108
Figura 18: Tela de Programa Ableton Live em produção musical	125
Figura 19: Tela do Programa Audacity com exercício de uma textura sonora	126
Figura 20: Relação narrador/texto: textura sonora	127
Figura 21: Primeira etapa da construção da textura	128
Figura 22: Segunda etapa da construção da textura	128
Figura 23: Primeiro excerto polifônico: “Dedicatória”	130

Figura 24: Fragmento 1 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”	131
Figura 25: Fragmento 2 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”	133
Figura 26: Fragmento 3 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”	134
Figura 27: Fragmento 4 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”	135
Figura 28: Fragmento 5 do excerto polifônico 3: “Óbito do autor”	136
Figura 29: Mapa da disposição dos computadores na sala.	138
Figura 30: Tela dos computadores disponíveis à interação.....	139
Figura 31: Esquema dos materiais sonoros de cada computador disponível à interação.	140
Figura 32: Transcrição da narrativa da participante A.....	146
Figura 33: Tela do programa Ableton Live com as faixas da textura sonora “Só para ouvir e sentir”	147
Figura 34: CD com músicas de Natal gravado pela família da participante B e apresentado à participante A.	151
Figura 35: Parte do texto que consta no encarte do CD.....	152

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CULTURA E HIBRIDISMOS DE LINGUAGENS	18
2.1 A DINÂMICA DA CULTURA E SUAS REINVENÇÕES	18
2.2 CULTURAS E LINGUAGENS	38
2.2.1 Dialogismo, polifonia e intertextualidade.....	54
2.2.2 Textura sonora: um campo discursivo polifônico.....	60
3 O FENÔMENO SONORO E SEUS HIBRIDISMOS	75
3.1 PAISAGENS SONORAS – UM AMÁLGAMA DE REVERBERAÇÕES HÍBRIDAS.....	84
4. SENTIDO(S): ESCUTA, MEMÓRIA DE OUVIDO, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	95
4.1 CORPO/SENTIDO(S).....	96
4.2 ESCUTA/CORPO.....	103
4.3 MEMÓRIA (DE OUVIDO).....	110
4.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA – PARA ALÉM DO FAZER ARTÍSTICO.....	114
5 SONORIDADES HÍBRIDAS E TEXTURAS SONORAS: ENTRE ESCUTAS E SABERES	122
5.1 CAMINHOS PARA A PRODUÇÃO DE TEXTURAS SONORAS	123
5.2 TEXTURA SONORA 1 – MEMÓRIAS PÓSTUMAS	127
5.3 POLIFÔNIC@S TEXTURA SONORAS: UMA PROPOSTA INTERATIVA.....	137
5.3.1 Salas sensoriais: materiais sonoros e espaço físico	138
5.3.2 “E aquilo ia dando um sentido no caos”.....	140
5.4 TEXTURA SONORA - “SÓ PARA OUVIR E SENTIR”.....	145
5.4.1 Processo de produção da textura.....	145
5.4.2 Memórias de Ouvido revisitadas e reconstruídas	148
5.5 UM VIÉS PEDAGÓGICO	154
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

Quando criança adorava escutar as músicas cantadas e tocadas pelos meus irmãos, vozes e sonoridades que me acompanham até hoje...

Esta pesquisa trata das sonoridades como objeto de estudo em um campo abrangente e interdisciplinar, propondo a criação de ambientes de coexistências sonoras, as quais expressam o que nomeamos de *sonoridades híbridas*. Uma abordagem interdisciplinar com viés pedagógico que envolve sonoridades e escutas aproximando os campos da música, literatura e oralidades, visando o encontro entre experiência estética e produção de conhecimento.

Os estudos sobre o som vêm ganhando força a partir do século XX, impulsionados pela música contemporânea, pelos sons eletrônicos, pela possibilidade de gravação, criação e reprodução. Cada vez mais, os campos de produção musical eletrônica se ampliam abrindo o acesso a todo e qualquer tipo de sonoridade por meio de programas de computador e internet. Contudo, no campo educacional, para além dos estudos da música, as sonoridades e, portanto, as escutas são relegadas a um segundo plano.

Nesse sentido, o tema emerge de uma reflexão expansiva e crítica acerca da necessidade de desvelar e valorizar o universo sonoro que nos rodeia, da observação sobre a presença do som nos processos de ensino e aprendizagem e do quanto isto está subordinado a uma necessidade de imposição linear e restrita ao texto escrito, nas mais variadas ações pedagógicas.

Este é o ponto que impulsionou pensar e desenvolver esta temática, e encontramos as condições para traçar e ponderar sobre sua importância dentro deste programa interdisciplinar em que está inserido nosso trabalho. Aliado a isso, as experiências no contexto da educação, educação musical, regência de coros e, principalmente, na experiência interdisciplinar como professora de música no Curso de Artes Visuais, também foram propulsores dessa busca, no desenvolvimento de uma pesquisa interdisciplinar no âmbito das sonoridades.

Partimos então, ao encontro de conceitos afins, nas mais diversas áreas, a maioria delimitada pelas disciplinas propostas no programa deste curso. As referências sobre culturas híbridas nos levaram a ponderar sobre a posição do som nos processos de hibridização cultural que ocorrem de modo gradual e cronológico.

As *sonoridades híbridas* se constituem nesse processo, no palco do conceito *paisagem sonora* de Schafer (2001), em uma analogia que ganha corpo na fusão de ideias dos campos teóricos aqui apresentados, onde as transformações são afirmações unânimes. Fundamental foi o contato com o trabalho de hipermídia, de Bairon (2009). A oportunidade de participação nas gravações do CD que integra a sua obra *Texturas sonoras*, áudio e hipermídia, instigaram a pensar sobre as possibilidades da fusão de sonoridades: músicas, textos teóricos, literários, ruídos. Vislumbramos um caminho a ser seguido, a exemplificar a possível trajetória do som como objeto de estudo em um campo abrangente e interdisciplinar.

No curso da reflexão sobre *sonoridades híbridas*, ao partirmos para a criação destes ambientes de textura sonora, verificamos que mais do que juntar sons e sobrepô-los, era preciso que estes fossem “reais”, coexistindo com igual importância na textura. Desta forma, estes sons reproduziram o que nomeamos de *sonoridades híbridas*, as quais, em circunstâncias naturais, ocorrem ao longo do tempo e em espaços mais estratificados da memória. Essa coexistência sonora inclui também a presença de um ouvinte em escuta/corpo num contexto digital, onde estar à escuta o insere materialmente neste palco de eventos sonoros.

Consolidaram-se assim, neste trabalho, as ponderações conceituais sobre as sonoridades e seus hibridismos, numa abordagem interdisciplinar, onde se aponta para um viés pedagógico, culminando num experimento que envolve sonoridades e escutas, capaz de aproximar e somar os campos da música, literatura e oralidades, num encontro entre experiência estética, produção de conhecimento, conceitos, memórias e afetividades.

Há diversidade nas sonoridades híbridas verbais, sonoras e musicais, e estas sempre se fundem compartilhando espaços e novos cenários, recriando caminhos para a compreensão. Em nossas texturas ao final deste trabalho, a fusão de sons do cotidiano, de falas de personagens literários, de falas de pessoas reais, todos imersos em um espaço e tempo digital, reverbera e invade o sujeito, permitindo-lhe optar e reoptar em busca de sua identidade na diversidade. Culturalmente, isto ocorre numa sucessão de momentos históricos vividos por sujeitos em sua incompletude, em “sonoridades das vozes, da fala, do acento e do ritmo linguístico, dos rumores, das orações, das sonoridades dos lugares vividos, dos instrumentos, do canto dos repertórios, do grito de êxtase ou de dor, do silêncio”

(RIBEIRO, 2011, p. 2). Aqui, vimos que foi possível avançar um pouco rumo a este “DNA” sonoro, num ambiente digital, na coexistência de som/ouvinte.

Para tanto, na criação de formas de interlocução entre as linguagens sonoras, verbal, oral e musical, a partir de processo de reflexão e análise sobre as sonoridades híbridas, usamos textos teóricos, narrativas literárias e histórias de vida.

As texturas sonoras neste trabalho são a expressão e a aglutinação de sonoridades híbridas que podem coexistir em um ambiente digital e propiciar a experiência estética via uma recepção sensorial, constituindo-se como processos de pensar que acompanham esta dinâmica. Esse ambiente de coexistências sonoras múltiplas possibilita um encontro entre escutas e as memórias de ouvido, aquelas que expressam as experiências vividas, outrora imersas em sonoridades híbridas no tecido cultural.

É nesse contexto que se desenvolve a ideia de estar à escuta, que pode romper com o tradicional, com o lugar que se pensa naturalizado das sonoridades. Assim, é uma abertura para o encontro de uma escuta/corpo, da possibilidade de ativar os sentidos, do diálogo e de interlocuções. Portanto, partimos de pensar o hibridismo como processo de fusão e abriu-se um campo fértil para os encontros e misturas de qualquer espécie, contatos sociais, interculturais, e para além da imprescindível presença das subjetividades, na presença coexistente da escuta/corpo.

Os estudos realizados no decorrer do programa interdisciplinar Processos e Manifestações Culturais, apresentaram-se como fundamentais para compreender novos campos teóricos a fim de provocar e ampliar as relações acerca das ideias propostas. A pesquisa desenvolvida por minha orientadora, bem como as conversas que tivemos acerca das sonoridades reveladas nas obras de Machado de Assis conduziram-me a uma aproximação com o campo literário, abrindo caminho para novas possibilidades. O tema de pesquisa nasce, pois, das vivências mencionadas e de outras ainda não verbalizáveis.

Imergir em um campo interdisciplinar exige uma visão e escutas abertas, tanto na escrita quanto nas posteriores leituras que virão. É nesse campo interdisciplinar que a tese se constrói, apresentando saberes já conhecidos e outros que se estendem para além destes. Nesse sentido, os campos que se apresentam nesse trabalho e que subsidiam a reflexão sobre as sonoridades, referem-se a conceitos sobre cultura, hibridismos, polifonia, intertextualidade, dialogismo, escuta,

memória e experiência estética. Um encontro que se dá na possibilidade de expressão híbrida que a textura sonora proporciona, e ainda, como geradora de diálogos e significados.

Portanto, o estudo é multifacetado, pois se insere no campo interdisciplinar, um caminho para o encontro de novidades e não de limites, como encontramos em um campo mais delineado e disciplinar. Dessa forma, acredita-se na importância de se estender a perspectiva disciplinar para que seja possível a apropriação das novidades que podem emergir nos diversificados âmbitos educacionais. Nesse sentido, o traço interdisciplinar desta tese é nítido e está imerso nos campos de conhecimento estudados no Programa Processos e Manifestações Culturais.

A fim de refletir sobre essas questões apresentam-se no segundo capítulo, fundamentos relativos à concepção de cultura, sua dinâmica e reinvenções, considerando as transformações sociais e a forma de ver o mundo. A reflexão da dinâmica da cultura e seus hibridismos tem como base estudos da antropologia, história, semiótica da cultura e linguagem, destacando alguns autores como Roque de Barros Laraia, Tzvetan Todorov, Roy Wagner, Stuart Hall, Iury Lotman, Néstor García Canclini, entre outros. Os conceitos de polifonia, intertextualidade e dialogismo, amparados na teoria de Mikhail Bakhtin, se inserem na análise de uma textura sonora apresentada ao final desse capítulo, citando a obra de Sérgio Bairon. No decorrer de todo o capítulo há referências quanto às sonoridades em textos literários, músicas e imagens.

O terceiro capítulo enfoca o campo das sonoridades, do fenômeno sonoro e seus hibridismos, destacando a contribuição do conceito de paisagem sonora de Murray Schafer e desvelando o hibridismo musical de Hermeto Pascoal.

O capítulo quatro propõe a interlocução entre sentido(s), escuta/corpo, memória de ouvido e experiência estética como campos de produção das *sonoridades híbridas*. Apresentamos a ideia de escuta, como um “corpo/orelha” imerso em universos sonoros textuais, visuais, musicais que são suscetíveis à fruição e expressão por meio de *memórias de ouvido*. Nesse contexto, com destaque às ideias de Hans-Georg Gadamer, desenvolve-se a reflexão do redimensionamento da experiência estética para a produção de conhecimento. A base teórica que fundamenta os temas referentes aos sentidos, escuta e memória tem como expoentes, David Le Breton, Jean-Luc Nancy, Murray Schafer, Derrick de Kerckhove e Marília Librandi, Antônio Damásio, Fernando José de Almeida Catroga.

O quinto capítulo, apresenta três exemplos de produção de texturas sonoras como proposta de um instrumento pedagógico que envolve a criação, escuta, memória, interatividade e produção de conhecimento. Cada textura apresenta especificidades relacionadas aos campos da literatura, linguística e da cultura oral. Segue uma descrição detalhada do processo de construção em ambiente digital, bem como junto aos títulos de cada seção, o link para a escuta. Na descrição das texturas faz-se a análise e reflexão com base no corpo teórico do trabalho. Encerramos com a referência a um viés pedagógico como um recurso que pode estar ao alcance de todos como um instrumento de criação, do pensar e do sentir.

A estrutura do trabalho e sua compreensão se configuram no próprio experimento sonoro apresentado no capítulo. Daí a importância imprescindível de acessar os links que se encontram nos rodapés para a escuta.

2 CULTURA E HIBRIDISMOS DE LINGUAGENS

Esse capítulo propõe uma imersão no âmbito da concepção de cultura, correlacionando-a a sonoridades e seus desdobramentos híbridos. É nesse amálgama que o capítulo se desenvolve com o intuito de trazer subsídios à reflexão sobre o conceito de *sonoridades híbridas* sob uma perspectiva interdisciplinar, por meio de uma cadeia dialógica com diferentes campos do conhecimento. A reflexão coaduna-se com transformações sociais e, conseqüentemente, como forma de ver o mundo, de que resultam diferentes concepções acerca do conceito de cultura e hibridismo, estendendo-se ao universo sonoro-musical.

2.1 A DINÂMICA DA CULTURA E SUAS REINVENÇÕES

Abertamente atento a tudo que estiver vibrando, ouça.

Murray Schafer

É na possibilidade de expressar a realidade de diferentes formas que se constitui o conceito de cultura, inerente ao desenvolvimento da humanidade, o qual é permeado por contatos e conflitos, revelando modos de organização da vida social.

Há de se considerar os contextos e períodos em que a variedade de procedimentos culturais é produzida, suas transformações e variações em todos os âmbitos da sociedade, pois há sempre uma dinâmica no percurso histórico. Aceitar a variedade como essência da concepção de cultura implica compreender que, tanto as mudanças quanto as interações estão presentes entre os diferentes grupos humanos. Sobretudo, e mesmo entre tradições solidificadas, as realidades culturais são dinâmicas e sujeitas à transformação. É sob essa perspectiva que ocorre o desenvolvimento dessa seção que aborda os seguintes eixos de visão da cultura: o antropológico, o histórico, os estudos da semiótica da cultura e da linguagem. Os diversificados campos em questão não são apresentados com o intuito de dar conta do conceito de cultura, mas como um cenário ampliado de concepções, em que ressoam características híbridas, resultantes das transformações do movimento histórico.

O conceito de cultura tem se transformado ao longo do tempo para dar conta das mudanças sociais, intelectuais e artísticas, e é concebido a partir dos diferentes modos de pensar dos estudiosos. Neste cenário dinâmico, a definição de cultura se apresenta numa relação estreita com a Antropologia, pois ela própria não se mantém estável, e o breve panorama traçado, das escolas e de seus representantes, sinaliza um trajeto de transformação do olhar, do pensar e das escutas. Conseqüentemente, a concepção de cultura constitui-se em uma criação constante e dinâmica, sempre em transformação, característica que se estende também ao campo da Antropologia Sonora e da Música.

O campo da Antropologia Sonora tem seus primórdios com a pesquisa Etnomusicológica que deu seus primeiros passos na segunda metade do século XIX, impulsionada pelo musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941) e o físico e fonólogo inglês Alexander Ellis (1814-1890) (JEFFERSON E SILVA, 2009). Contudo, somente no século XX que se efetivam as pesquisas que tratam do som enquanto fenômeno físico e da música propriamente dita como produto cultural. Conforme Pinto (2001), um marco importante na ascendência da Antropologia da música foi a obra de Alan P. Merriam com a sua teoria da Etnomusicologia, em que integrou os métodos de pesquisa musicológicos e antropológicos. Campos abertos e reféns dos movimentos e transformações sociais, culturais, econômicas, políticas, sendo que o interesse pelas sonoridades dos povos em seus ambientes culturais como representativos e significantes começam a se evidenciar, mais efetivamente, com as ideias do compositor e musicólogo Murray Schafer e seu conceito de *Paisagem Sonora (soundscape)*.

A dinâmica das culturas reflete-se no campo sonoro/musical, considerando os dois padrões de mudanças destacados por Laraia (2001), a que se efetua no próprio sistema cultural e a que resulta do contato com outra cultura. Nesse sentido, o encontro de culturas no processo de colonização foi, sobretudo, um encontro de sonoridades, de falas, de ambientes diversos com sonoridades próprias, o que referenda as palavras de Ribeiro: “as sonoridades viajam com os povos: a voz, a fala, canto, os reportórios, as orações, o grito, o protesto e o silêncio, e no encontro continuamente se misturam” (RIBEIRO, 2019, p. 109).

O imaginário das paisagens sonoras do ambiente, tanto natural quanto cultural, acompanha a dinâmica social por meio de narrativas sobre os povos e de seu trajeto histórico, imaginário que está inscrito em obras literárias. Sob o ângulo da

antropologia cultural, torna-se, pois, instigante buscar possíveis sonoridades em narrativas dos encontros efetivados durante processos de colonização. Os indícios sonoro/musicais das narrativas dos viajantes, aventureiros e antropólogos também revelam a forma de pensar sobre o outro, a maneira de perceber a diversidade. Há, portanto, com as grandes navegações e descobertas, o despertar de um imaginário sonoro, que justifica ser “a história é memorável porque evoca uma das mais interessantes ilusões auditivas” (SCHAFER, 2001, p. 43).

Para Laraia, “mesmo antes da aceitação do monogenismo, os homens se preocupavam com a diversidade de modos de comportamento existentes entre os diferentes povos” (2001, p.6). Contudo, a forma de descrição que era apresentada, diante do desconhecido, denotava a impressão de uma perspectiva única, já indicando um ponto de vista cultural hegemônico. O estranhamento diante da diversidade cultural se revelava nas primeiras descrições dos viajantes, uma postura que imprime ao povo desconhecido uma característica inferior, subalterna. Destacando-se ainda, que pouca atenção era dada à observação e descrição das sonoridades, tanto dos sons que integravam o ambiente natural, dos fenômenos naturais, como do ambiente cultural, tudo que se referia à atividade humana. Isso se deve ao fato de que, em determinados períodos históricos, as percepções de mundo se apresentam de maneiras diversificadas, ou seja,

O ser humano vive de sensorialidades diferentes segundo seu lugar de existência, sua educação, sua história de vida. Sua pertença cultural e social marca sua relação sensível com o mundo. Toda cultura implica certa confusão dos sentidos, uma maneira matizada de sentir o mundo pelo estilo pessoal de cada indivíduo. (LE BRETON, 2016, p. 39)

Até o encontro com os povos desconhecidos, as navegações pelo oceano faziam soar variações tímbricas dos movimentos das águas, das vozes dos tripulantes e do movimento das velas ao vento, “o mar é o som fundamental de todas as civilizações marítimas” (SCHAFER, 2001, p.37). Na busca por representações sonoras sobre o mar, Schafer nos brinda com várias menções da literatura, como exemplo, Homero em *Ilíada*, quando fala do *ribombante no mar* e nas coleções escandinavas de poemas mitológicos do século XIII, em *Edas* – poesia de remadores em que a repetição das consoantes e os acentos correspondem às batidas dos remos na água (SCHAFER, 2001, p. 36).

Na pré-história da Antropologia, situada no contexto da Europa Ocidental Renascentista no século XIII, entre os anos 1271 e 1296, o viajante italiano Marco Polo se aventurava na Ásia e, no relato de suas viagens, trazia explicações sobre as diferenças de comportamento dos povos, que compreendiam, até mesmo, influências da variação dos ambientes físicos sobre o homem. Na descrição dos costumes dos tártaros, Marco Polo afirmou que “os povos do sul têm uma inteligência aguda, devido à raridade, à atmosfera e ao calor; enquanto os das nações do Norte, tendo se desenvolvido numa atmosfera densa e esfriados pelos vapores dos ares carregados, têm uma inteligência preguiçosa” (LARAIA, 2001, p.8). Segundo Busanello (2012), sobre os relatos de Marco Polo, destaca que os mesmos apresentam marcas de sua cultura. Salienta que na introdução da obra *Il Milione*¹, Sérgio Solmi faz referência a Marco Polo sobre as suas narrativas “um honesto esforço para identificar as coisas que via com sua cultura cristã medieval” (BUSANELLO, 2012, p. 22).

Nos séculos XV e XVI, com o mercantilismo, as grandes navegações e as missões religiosas, os viajantes descreviam suas aventuras na forma de cartas, diários, relatórios, trazendo descrições das terras e dos povos descobertos. Como precursores desses viajantes no século XVI, podemos citar Cristóvão Colombo, Pero Vaz de Caminha, Hans Staden e Jean de Léry. As impressões sobre as “descobertas” se apresentavam em narrativas detalhadas de elementos que caracterizavam “as novas terras e seus habitantes”, destacando-se, ainda, ambientações sonoras em que os detalhes recriavam os cenários e as paisagens sonoras.

Quando pisou em terra firme em “uma ilhota dos Lucaios, que em língua de índios se chamava ‘Guanahani’”, hoje Bahamas, Ilha Watlings, Cristóvão Colombo descreveu, em seus diários de viagem, impressões sobre os indígenas (2005, p.44):

[...] demonstraram grande amizade, pois percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força, dei a algumas delas uns gorros coloridos e umas miçangas que puseram no pescoço, além de outras coisas de pouco valor, o que lhes causou grande prazer e ficaram tão nossos amigos que era uma maravilha (“DIÁRIOS DA DESCOBERTA DA AMÉRICA”, 2005, p. 22).

¹ O livro foi ditado por um companheiro de prisão de Marco Polo, chamado Rustichello, autor de romances de cavalaria. Também conhecida como *Il Milione* (O Milhão), a obra foi encarada na época, como imaginoso conjunto de mitos e lendas. Somente séculos depois estas valiosas revelações foram consideradas sérias e verdadeiras.

Colombo narrou detalhadamente as características físicas dos indígenas, valorizando-as e destacando que os nativos eram boa gente, pois davam o que tinham e aceitavam tudo, andavam nus e não possuíam nada. O Almirante Colombo acreditava que deveriam ser bons serviçais, habilidosos e que facilmente se converteriam ao cristianismo: “me pareceu que não tinham nenhuma religião. Eu, comprazendo a Nosso Senhor, levarei daqui, por ocasião de minha partida, seis deles para Vossas Majestades, para que aprendam a falar” (Ibid, 2005, p.23). No entanto, a narrativa das experiências de Colombo revela realidades construídas a partir de seu ponto de vista de colonizador. Por outro lado, segundo Laraia (2001), Montaigne já apresentava em seus ensaios um sentido de relativismo cultural, como descreve sobre os costumes dos Tupinambás, “acho que não há nada de bárbaro e de selvagem nessa nação, a não ser que cada um chama de barbárie o que não é seu costume” (MONTAIGNE, 2000, p.99)

Pero Vaz de Caminha, escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, enviou no ano de 1500, ao rei de Portugal Dom Manuel I a carta sobre a terra nova. Relatou com detalhes as paisagens e impressões sobre os índios:

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso tem tanta inocência como em mostrar o rosto. (“CARTA A EL- REI D. MANUEL SOBRE O ACHAMENTO DO BRASIL”, 1997, p.11)

A inocência dos nativos fazia o escrivão acreditar que, como aparentemente não tinham crença, seriam facilmente cristianizados, “salvos”. Ainda, em alguns momentos da descrição de Caminha, revelam-se indícios de sonoridades presentes no novo cenário, como também aquelas que passaram a reverberar na escuta dos indígenas: “neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito nossos amigos que nós seus” (ibidem, 1997, p.41). Sonoridades, que no contexto dos indígenas não faziam sentido eram tomadas como “parasitas sonoros”. Essa expressão, Le Breton utiliza para se referir ao surdo quando passa a ouvir o som circundante, “tudo é barulheira. Ao seu ouvido nada ainda faz sentido, e ser-lhe-á necessário apropriar-se lentamente dos dados” (LE BRETON, 2016, p.145).

A fim de estabelecer uma aproximação com o cenário da época e evocação das sonoridades, busca-se no sentido da visão um estímulo externo de provocação

ao nosso imaginário sonoro. Um lançar-se para fora a fim de desencadear uma escuta interna em comunhão com o sentido da visão. Para Le Breton, “a audição é o sentido da interioridade, ela parece levar o mundo ao coração de si ao passo que a visão, ao inverso, o relança para fora” (LE BRETON, 2016, p. 145-146). Portanto, lançamo-nos a obra *Primeira Missa no Brasil*, do pintor brasileiro Vitor Meirelles, que foi inspirada na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, em que narra a primeira missa realizada em terra *brasilis*.

Figura 1: Primeira Missa no Brasil – Victor Meirelles (1859 -1861)



Fonte²

Uma representação visual por meio de narrativas de experiências vividas por Pero Vaz de Caminha, as quais podem nos apresentar indícios sonoros.

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão ir ouvir missa e sermão naquele ilhéu. E mandou a todos os capitães que se arranjassem

² PRIMEIRA Missa no Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itacultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>>. Acesso em: 18 de Jul. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou armar um pavilhão naquele ilhéu, e dentro levantar um altar mui bem arranjado. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre Frei Henrique, **em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes** que todos assistiram, a qual missa, segundo meu parecer, **foi ouvida** por todos com muito prazer e devoção. E depois de acabada a missa, quando nós sentados atendíamos a pregação, levantaram-se muitos deles e **tangeram corno buzina** e começaram a saltar e dançar um pedaço. (“CARTA A EL-REI D. MANUEL SOBRE O ACHAMENTO DO BRASIL”, 1997, p. 6)

A obra de Vitor Meireles abre-se para o imaginário sonoro o ressoar de um canto gregoriano na voz do padre que realiza a missa, acompanhado pelas sonoridades das movimentações dos corpos dos nativos nas folhas e árvores, e suas falas paralelas expressando por meio de uma linguagem própria, a curiosidade diante desse cenário. Igualmente, os nativos, segundo Pero Vaz de Caminha, tangeram corno ou buzina, embora o pintor não tenha lançado esses objetos sonoros em sua tela, silenciando-os, como tantos outros o foram. A presença dos sons do mar, dos pássaros, ventos, insetos, animais e outros do ambiente natural, são marcas sígnicas em meio a vida na floresta, paisagens sonoras significantes e fundamentais para a sobrevivência dos povos que ali estavam e que são representativas da sua forma de estar no mundo.

Schafer (2001) denomina essas paisagens sonoras do meio ambiente, de sons fundamentais de uma paisagem, as quais podem assumir um significado profundo nas pessoas que os ouvem e que a ausência dos mesmos pode afetar o estilo de vida de uma sociedade (2001, P.26). O ouvido do indígena não era mais o mesmo, um choque sonoro e um alargamento da escuta nesse encontro de culturas, uma imposição de sonoridades e costumes dos colonizadores sobre a sua cultura. “Levavam-se os nativos a participarem de autos religiosos, a cantarem e a dançarem sob a ordem e o controle eclesiástico, a abandonarem os seus instrumentos – as suas taquaras, torés e teirús – em favor das flautas, gaitas e violas europeias” (BARROS, 2002, p. 20).

O ritual cristão eurocêntrico, coagindo a paisagem sonora original cria um amálgama de expressões sonoras que se fundem com as sonoridades locais, sem retroceder jamais, criando novas escutas tanto para os habitantes da terra *brasilis* quanto para os colonizadores. A narrativa visual da obra de Meireles e da carta de Caminha revela o processo de aculturação. Além do total desinteresse pelos costumes relacionados às crenças e a vida cotidiana dos nativos, as sonoridades

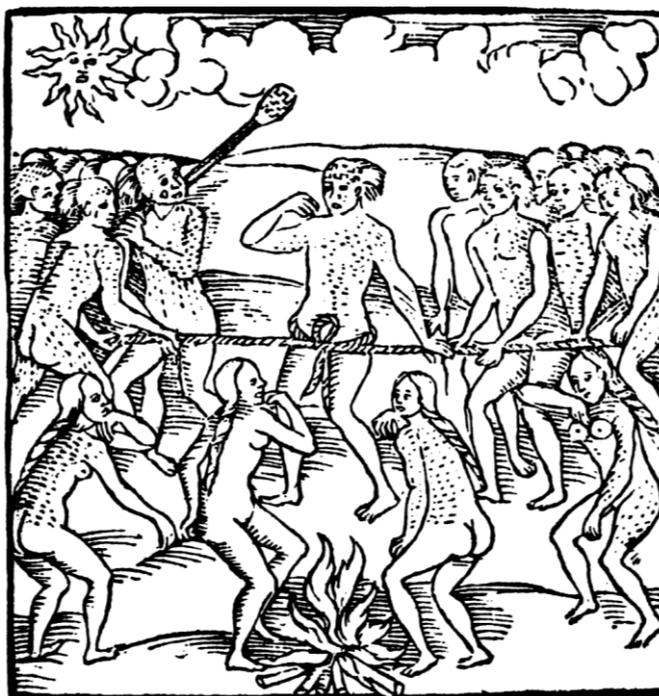
próprias de seus rituais, das músicas, das expressões vocais e dos instrumentos utilizados também foram desconsideradas e sua cultura violentamente dizimada.

Hans Staden, viajante e mercenário alemão que realizou duas viagens ao Brasil no século XVI, foi prisioneiro por nove meses da tribo Tupinambá. A partir dessa experiência, detalhou os rituais de canibalismo que presenciou em seu cativeiro, o que resultou em uma obra de grande repercussão na Europa.

Quando já está esfolhado, um homem pega nele e lhe corta as pernas, acima dos joelhos, e também os braços, Vem então as mulheres, pegam nos quatro pedaços e correm ao redor das cabanas, fazendo uma grande gritaria (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1900, p.156).

A menção às sonoridades refere-se basicamente às gritarias dos momentos intensos de caça, prisão e cerimônias antropofágicas em que os nativos comem os inimigos. “Atacam com grande gritaria, pisam forte no chão, tocam trombetas, feitas de abóboras, e levam todos cordas enleadas ao redor do corpo para amarrar os inimigos; pintam e enfeitam-se com penas vermelhas para não se confundirem com os outros; e atiram depressa” (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1900, p.146).

Figura 2: Xilogravura da edição Holandesa de 1686, publicada em Amsterdam.



Fonte: Hans Staden: suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil. São Paulo: Ed. Typ. Da Casa Eclectica, 1900., p. 155.

Outro viajante do século XVI, Jean de Léry, missionário e escritor francês, escreveu a obra que tem o título original *Histoire d'em 26xperi fait em la terre du Bresil, dite Amerique em 1576*. No livro, Léry descreve a vida dos indígenas além de fornecer detalhes sobre a flora e a fauna do Brasil.

Certa noite em que dormi numa aldeia chamada Ypec pelos franceses, ouvi à tarde cantarem esses pássaros um canto melancólico e vi os selvagens quedarem silenciosos e atentos. Conhecendo a causa de tal atitude, quis convencê-los de seu erro. Mas apenas toquei no assunto e me pus a rir juntamente com outro francês que me acompanhava, um ancião ali presente exclamou com rudeza: “Cala-te e não nos impeças de ouvir as boas novas que nos enviam nossos avós; quando ouvimos essas aves ficamos todos contentes e nos sentimos com novas forças” (“VIAGEM À TERRA DO BRASIL”, 1998 p. 25).

As narrativas de Jean de Léry, em *A Viagem a Terra do Brasil*, fazem menção às sonoridades relatadas pelos nativos já revelando o seu caráter místico e cosmológico, como exemplo, o canto dos pássaros que poderiam estar relacionados às boas ou más notícias. Sobre alguns detalhes acerca dos costumes dos nativos, Jean de Léry cita o frade franciscano francês, André Thévet, explorador, cosmógrafo e escritor, que escrevia sobre as viagens ao Brasil no século XVI.

“Acreditam que o canto triste do pássaro seja uma comunicação de seus parentes para lhes trazerem boa sorte e desgraça aos inimigos”. Yves d’Evreux, “Voyage dans le nord du Brésil”, p.281: “Há também pássaros noturnos que não cantam, mas se lamentam num grito desagradável de ouvir-se” (“VIAGEM À TERRA DO BRASIL”, 1998 p.56).

Há, portanto, poucas referências sobre o caráter peculiar da relação dos nativos com o universo sonoro, do seu ambiente. Sobretudo, o fator dos próprios narradores e sua perspectiva impressa nas narrativas poderiam comprometer o que Schafer identifica como testemunho auditivo, ou seja, a autenticidade do testemunho nas descrições que deveriam resultar “de sons diretamente vivenciados e intimamente conhecidos” (SCHAFER, 2001, p.24).

Os viajantes e aventureiros pertenciam à sociedade europeia e o momento histórico correspondia ao início do processo de impressão e difusão do livro, contudo, esse ainda destinado a um número restrito da população letrada. Segundo Le Breton (2016, p. 47), “O *ouvir dizer* continua uma referência. Mas, por volta da segunda metade do século XV, a difusão das primeiras obras impressas em

diferentes cidades europeias confere à escrita, isto é, ao visual, uma autoridade que outrora pertencia à audição”. O olhar se amplia com o alargamento da geografia, das novas terras, novas paisagens, dos mapas mais precisos para as navegações.

Há também o estudo da perspectiva na pintura, o horizonte que se abre na tela e a individualidade marcada nos autorretratos. Essa transformação propõe uma hierarquia dos sentidos, a primazia do visual sobre o sonoro. Essa análise é proposta por Le Breton, em que a visão assume um sentido de distância numa troca gradativa do – “nós outros” por “mim, eu” – em que o “distanciamento progressivo do outro através do novo estatuto do sujeito como indivíduo, igualmente transforma o estatuto dos sentidos” (LE BRETON, 2016, p. 48).

No processo de colonização e sobre as narrativas dos encontros, há um destaque para as imagens visuais em detrimento às imagens sonoras, o que comunga com as características do que se constituiria como a Escola Evolucionista do século XIX, em que a cultura passa a ser pensada a partir do ponto de vista do narrador, literalmente, pois não havia uma escuta consciente “do outro”.

Todorov (1993, p. 47) comenta que Colombo não era bem sucedido na comunicação com os nativos, desconsiderava o reconhecimento da palavra do outro, dos habitantes das terras por ele descobertas. Por exemplo, o nome que dava às ilhas não reconhecia a sua origem, apenas o sentido de posse, sendo nomeadas conforme a vontade dele.

Colombo descobriu a América, mas não os americanos, toda a história da descoberta da América, primeiro episódio da conquista, é marcada por esta ambiguidade: a alteridade humana é simultaneamente revelada e recusada (TODOROV, 1993, p.47).

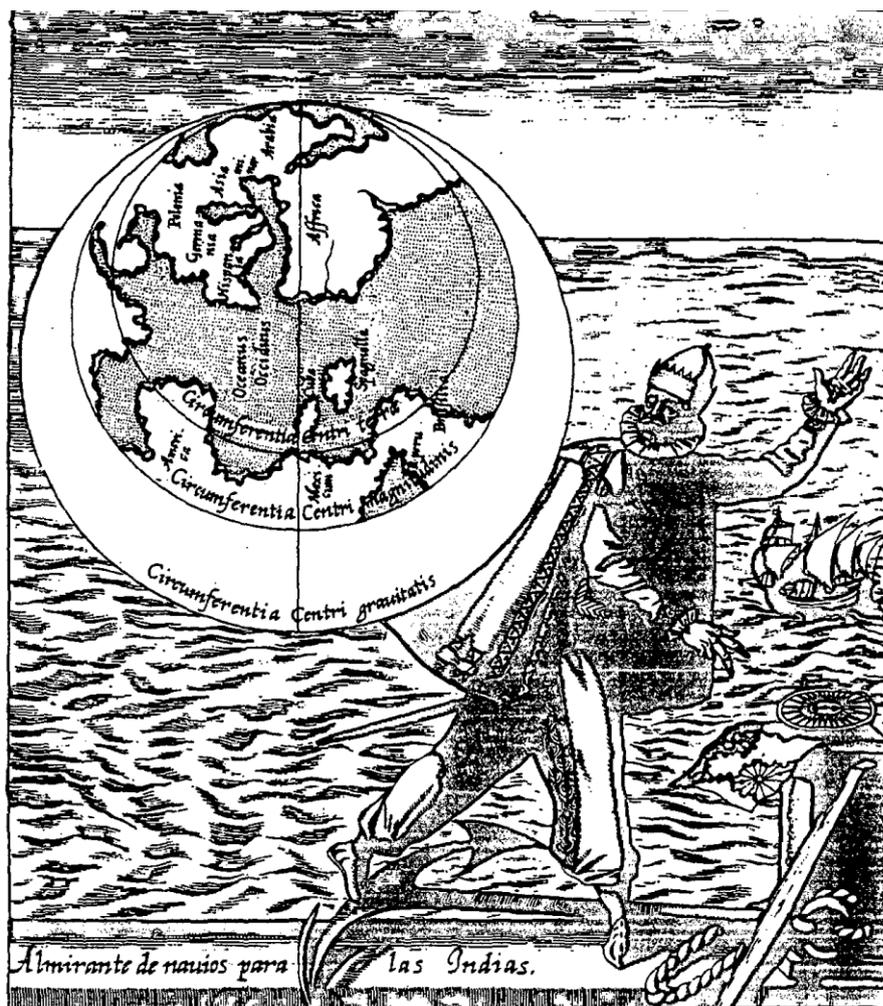
Essa falta de reconhecimento do outro ou da alteridade referia-se também às tentativas de comunicação com os índios, que, segundo suas narrativas revelam os frequentes fracassos e o não entendimento “da língua das gente daqui”. Todorov cita um trecho em que Colombo está prestes a desembarcar com seus homens e se aproxima um índio fazendo um longo discurso o qual ele não compreendeu, enquanto isso, outros índios levantavam as mãos para o céu e gritavam.

O Almirante achava que eles lhe diziam que sua vinda lhes agradava (exemplo típico de wishful thinking), mas viu que o índio que trazia consigo (este sim, compreende a língua) mudava de cor, ficando amarelo como a

cera, e tremia muito, dizendo por sinais que era preciso que o Almirante saísse do rio porque queriam matá-los” (TODOROV, 1993, p. 31)

Em meio as suas anotações sobre a natureza é que Colombo descrevia os índios como se fossem parte da paisagem habitando um lugar entre os pássaros e as árvores. Para Todorov (1993), as percepções de Colombo revelam uma mistura de “autoritarismo e condescendência; a incompreensão de sua língua e de seus sinais; a facilidade com que aliena a vontade do outro, visando um melhor conhecimento das ilhas descobertas; a preferência pela terra, e não pelos homens” (TODOROV, 1993, p. 31). A imagem da figura 3 representa a supremacia de Colombo diante do mundo a ser descoberto, acentuando que, como afirma Todorov, no encontro com o outro, não havia o reconhecimento da diversidade.

Figura 3: Don Cristobal Colon



Fonte: TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 7.

Colombo acreditava que os nativos deveriam aprender “a falar” para que pudessem se fazer entender. Portanto, segundo sua perspectiva, ele estava diante de uma cultura primitiva, atrasada. Essa percepção caracteriza a forma de pensar dos antropólogos evolucionistas, como Lewis Henry Morgan (1818–1881), Edward Burnett Tylor (1832–1917) e James George Frazer (1854-1941). Suas ideias de escalonamento determinam uma cultura superior, resultante de uma postura antropológica chamada de “gabinete”. Foram os primeiros a definir cultura como tudo que uma sociedade produz e como fenômeno que diferenciava uma sociedade de outra. Nesse contexto, a ideia de escalonamento tinha como característica o sentido de que a cultura evoluiria, ou seja, passaria de um estágio superior a outro.

Todas as sociedades humanas fariam necessariamente parte dessa escala evolutiva, dessa evolução em linha única. Assim, a diversidade de sociedades existentes no século XIX representaria estágios diferentes da evolução humana: sociedades indígenas da Amazônia poderiam ser classificadas no estágio da selvageria; reinos africanos, no estágio da barbárie. Quanto à Europa classificada no estágio da civilização, considerava-se que ela já teria passado por aqueles outros estágios. (SANTOS, 1983, p. 12)

Sob essa perspectiva, afirmava-se o eurocentrismo, segundo o qual os povos não europeus eram considerados inferiores, sujeitos ao domínio e à exploração, ao preconceito e à discriminação. Assim, haveria a possibilidade de relacionar diferentes culturas entre si por meio da hierarquia estabelecida entre elas. Essa postura se revela na hegemonia sonora dos colonizadores sobre os indígenas.

A música foi utilizada como poderoso instrumento de conversão, e o aprendizado do canto gregoriano foi imposto para a apresentação de músicas cantadas, como também o foi a execução de instrumentos vindos da Europa. Contudo, a imposição de um universo sonoro eurocêntrico não enfraqueceu a fusão que constituiu o tripé da música brasileira, representada pelas sonoridades dos africanos escravos, portugueses e indígenas. Está posto o hibridismo, que caracteriza as sonoridades da música brasileira a partir de então. Portanto, os primeiros gêneros da música brasileira, como a Modinha e o Lundu, são resultantes das fusões sonoro/musicais que nasceram desde o período da colonização.

A diversidade sonora dos mais variados gêneros musicais seguem se ampliando e caracterizando a cultura musical brasileira. As marcas sonoras

representativas dos diferentes grupos culturais são reféns das concepções sobre a cultura, das aceitações, preconceitos e discriminações. Formas de ver o outro e de compreender a diversidade, a qual tem determinante influência nas transformações dos estudos antropológicos.

No século XX, a partir da década de 1920, destaca-se a Escola Funcionalista, que é marcada pela preocupação com o rigor na pesquisa de campo. Em uma abordagem mais descritiva do que valorativa, a Escola propõe uma observação participativa, mais objetiva, das culturas e das instituições. Os participantes dessa Escola declaram a importância de uma postura de tolerância e respeito aos costumes sociais e compreendem a lógica das culturas e das práticas culturais.

Franz Boas e Bronislaw Malinowski relativizam a necessidade de ir a campo e conviver com os nativos na prática e, em decorrência, o estudo sobre as culturas não europeias, no que lhes é próprio e específico, representa a ideia do relativismo cultural. A partir de então, a Antropologia do século XX, vai deixando de ser eurocêntrica. O discurso sobre o outro passa a assumir um novo posicionamento, é relativizado pelas experiências de convivência direta com os nativos, uma escuta que se abre ao outro, o reconhecimento da importância de conviver e ouvir.

Concomitante a essas transformações, no âmbito da antropologia cultural, faz-se referência ao compositor Heitor Villa-Lobos³, influenciado pela nova música do século XX, com forte presença da música erudita francesa, mas também, pelas sonoridades da música popular, folclórica, que reverberavam no Rio de Janeiro e nas suas andanças por diversas regiões do Brasil. Sobretudo, sua referência aqui dá-se pelo fato de que a brasilidade em suas obras se constitui também pela forte influência do índio e da música indígena. Esse interesse resulta do contexto cultural em que estava inserido e seu contato com a literatura músico-etnográfica da época.

De acordo com Moreira (2013), “ainda que não fosse um critério obrigatório na composição de temática indígena de Heitor Villa-Lobos, o uso de melodias indígenas originais é um dos procedimentos sobre o qual ele constrói parte da sua composição indígena”. O que podemos escutar na composição Canide Loune⁴, primeira dos Três Poemas Indígenas de Villa-Lobos baseado em tema indígena recolhido por Jean de Lery em 1553. É perceptível, em suas canções indígenas, que

³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – reconhecido internacionalmente como um dos mais significativos compositores brasileiros do século XX, por sua criatividade na música erudita brasileira.

⁴https://www.youtube.com/watch?v=gFkTVxuBwkQ&list=OLAK5uy_mPFWAjOJOiReJkizAVIxsxOG9rzEY8F8&index=16&t=0s

mesmo na fusão com a estrutura musical europeia, Villa-Lobos buscava manter as características sonoras rítmicas e textuais da música indígena brasileira na construção dessas composições musicais. Para Moreira (2013), em sua análise sobre o estilo indígena na obra do compositor, “Villa-Lobos rearticula a sonoridade do selvagem genérico do imaginário europeu tornando-a mais adequada à representação do índio brasileiro que desejava retratar, à medida que trabalha com outros parâmetros e referências” (MOREIRA, 2013, p. 27).

Há de se considerar que mesmo mantendo características da música indígena, a fusão com a música ocidental não possibilitava a manutenção absolutamente original. Contudo, essas características eram de grande interesse para os compositores nacionalistas, isto é, eram “uma necessidade vital para um Brasil em busca de sua identidade cultural” (BARROS, 2002, p.42).

Na canção indígena nº 2, Teirú⁵, Villa-Lobos indica com um ostinato⁶ representativo do movimento repetitivo da música indígena. As análises de Moreira reforçam o que podemos sentir na escuta, que Villa-Lobos tinha “a intenção de evocar uma impressão convincente de música indígena legítima” (MOREIRA, 2013, p. 24).

Figura 4: “Teirú (c.1-4) de Villa-Lobos: ostinato com movimento de segundas nos contrapulsos (Dó#-Ré# e Ré-Mib)”



Fonte: (MOREIRA, 2013, p. 24)

Na imagem de um trecho da partitura Teirú, que consta nas análises de Moreira (2013, p. 24), assim, como na introdução da música, podemos observar a representação de uma sequência rítmica repetitiva, lembrando as marcações fortes das batidas dos pés que acompanham o ritual indígena. Villa-Lobos teve a preocupação em representar as sonoridades indígenas, não apenas como elementos de adereço em suas composições, mas como sonoridades significantes

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=4uy0caQFFlw&list=OLAK5uy_mPfwAjOJOiReJkizAVIxsxOG97rzEY8F8&index=16

⁶ Ostinato - pequeno trecho rítmico, melódico ou frase musical repetida de forma persistente, contínua.

de uma cultura essencialmente brasileira, sendo uma forma de lhes dar a voz por meio de sua música, fortalecendo e marcando o hibridismo musical que caracteriza sua produção como compositor. Seu forte espírito nacionalista e sua paixão pela música indígena, folclórica, afro-brasileira permeou todo o seu trabalho, e é na mistura do erudito com o popular, que suas composições apresentam uma peculiaridade, um hibridismo musical intenso de novidades.

Villa-Lobos levou para fora do Brasil essa música hibridizada que revelava a nossa cultura na fusão do que poderia ser identificável na Europa, o que era significativo e representativo dentro do sistema musical europeu. Villa-Lobos tem uma participação importante na Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo, como único compositor brasileiro. O propósito desse encontro era alcançar a produção de uma arte brasileira, que estivesse próxima às tendências vanguardistas da Europa, sem perder o caráter nacionalista.

Esse cenário de evolução moderna no Brasil em meio aos artistas, intelectuais e escritores que buscavam um renascimento cultural, contou com a presença do antropólogo Claude Lévi-Strauss, que via o Brasil como um grande campo para estudos. Suas ideias renovaram o conceito de cultura, caracterizando a chamada escola estruturalista, na década de 40. Segundo o ponto de vista estrutural, na diversidade das culturas há um princípio universal – acima das diferenças – o respeito a todas as culturas. Wilcken (2010), em sua biografia sobre Lévi-Strauss, relata um momento do encontro do antropólogo com os índios bororos,

Lévi-Strauss estava num estado de extrema sensibilidade. “Quando fui me instalar em nosso canto de uma grande palhoça, eu estava mais me embecendo com aquelas imagens do que captando-as intelectualmente”, rememorou mais tarde. Adormeceu aos sons da cantiga bororo – um elaborado prelúdio ritual antes de comerem uma irara, que o grupo da expedição tinha caçado e dera de presente aos bororos. Instrumento de sopro, chocalhos feitos de cabaça com pedrinhas no interior e a cantilena baixa dos homens iam desdobrando seus ritmos, que mais tarde Lévi-Strauss disse serem tão sutis e sofisticados quanto os obtidos pelos melhores maestros da Europa (WILCKEN, 2010, p.71).

A relação com a escuta e a referência às sonoridades ainda eram relatadas no conjunto das descrições do cotidiano indígena, sem que o universo sonoro recebesse maiores atenções. Conforme a citação, o elogio aos instrumentos dos indígenas ganha destaque na semelhança sonora com alguns instrumentos europeus. Pinto (2001, p.222) traz outro exemplo de Lévi-Strauss em *Tristes trópicos*

quando relata sobre as construções das flautas sagradas dos Nambiquara⁷ que o remetiam à Sagração da Primavera de Igor Stravinsky, lembrando-se de determinados compassos da música do compositor.

Já em torno da década de 1960, a escola representada por Clifford Geertz, propõe uma antropologia interpretativa que analisa a cultura como uma hierarquia de significados, considerando a leitura que os “nativos” fazem de sua própria cultura. Clifford Geertz contribuiu para uma nova forma de compreensão do trabalho etnográfico e da antropologia, repensando a maneira de estudar a cultura na contemporaneidade, defendendo um conceito semiótico de cultura.

A cultura é pública porque o significado o é. [...] a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 2008, p.9-10).

Segundo Jaime Junior (2002), “Geertz entende a cultura como sendo a produção desse sentido, ou seja, uma inextricável teia de significados que os homens tecem em suas interações cotidianas e que funciona como um mapa para a ação social” (JAIME JUNIOR, 2002, p.78). É nessa forma de conceber a cultura, como uma trama de elementos indissociáveis e representativos dos grupos sociais, em que cada vez mais se encontram referências significativas do universo sonoro/musical de contextos culturais diversos. A etnomusicologia segue ganhando força e maior representatividade e em meio a essa nova forma de narrativa sobre o outro, citamos Anthony Seeger, etnomusicólogo de grande interesse pelos índios brasileiros. Chegou ao Brasil na década de 1970 e teve grande experiência com os Suyá, hoje chamados de Kisêdjê⁸, que habitam o estado de Mato Grosso. Em sua entrevista no Seminário Memória das Culturas, realizado em 2007 na Universidade de São Paulo, Seeger comenta sobre a sua experiência com o universo sonoro dos Suyá,

[...] cada pessoa tem um canto tipo akia diferente. Então, quando tem 25 pessoas cantando são 25 cantos diferentes. Cada melodia é diferente. Isso é polifonia. Tem muito mais vozes diferentes do que Bach escreveu. Eu

⁷ Festa da flauta – Povo Nambikwara: <https://www.youtube.com/watch?v=Mnh3YWarFVE> tempo no vídeo: 20:20-23:30. Material da pesquisadora cearense Marlui Miranda.

⁸ Trailer do Filme: "Kubei Kisedje na aldeia Pykararakre/PA" <https://www.youtube.com/watch?v=QD5gy6XO8vo>

chamei meu livro Por que Cantam os Suyá? (Why Suyá Sing?) por não entender porque todos gritavam coisas diferentes. Era um som tão estranho... muito diferente de tudo o que eu já tinha ouvido (SEEGER, 2007, p. 403)

A descrição de Seeger (2007) é resultado de uma escuta atenta e de seu interesse pela música, em que apresenta detalhes da execução do canto dos Suyá. Faz referência a Bach⁹ pelo caráter polifônico¹⁰, pois o canto resulta de 25 melodias diferentes soando conjuntamente, revelando um hibridismo sonoro em que muitas sonoridades se fundem por meio das vozes dos indígenas. A escuta do antropólogo se estende, gerando um estranhamento diante de uma sonoridade nunca sentida.

As pesquisas no campo da etnomusicologia seguem crescendo no século XX e XXI com a ampliação das pesquisas sonoras e técnicas de composição da música erudita contemporânea, a ascendência do som como entidade de valor reforçado pelas ideias de Murray Schafer e seu conceito de paisagem sonora, com o crescimento de diferentes gêneros musicais e com a intensa evolução da tecnologia com a gravação e edição de sons. Portanto, acompanhando as transformações no âmbito da antropologia cultural, as mudanças na forma de ver a cultura são consequência desse amálgama refém de um processo contínuo de interlocução, em que as mudanças são correspondentes, de modo geral.

Na década de 1980, com o surgimento da antropologia crítica cultural ou pós-moderna, as etnografias clássicas e contemporâneas são reinterpretadas, questionando-se métodos e concepções antropológicas. Na perspectiva da antropologia crítica, a cultura é vista como um processo polissêmico, destacando-se, também, uma volta às culturas pós-coloniais, que têm como principal representante James Clifford, contando também com Teresa Caldeira e Marilyn Stharthen.

Ainda em uma concepção antropológica, focada nas culturas translocais, destaca-se Marschall Sahlins, que, influenciado pelas ideias de Lévi-Strauss, discute com os antropólogos modernos e pós-modernos a “extinção” do conceito de cultura. À sombra levistraussiana, revela-se o perspectivismo, representado por Viveiro de

⁹ Johann Sebastian Bach (1685-1750) - compositor e organista alemão de grande representatividade no período barroco europeu. Uma característica musical é o uso intenso de contraponto (sobreposição de melodias com regras prescritas), em oposição à homofonia (melodias iguais) em suas composições. Contrapunctus 1, Art of Fugue: performed by Kimiko Ishizaka, with an animated graphicalscore.

https://www.youtube.com/watch?v=Tybs1T9OLBq&list=PLtj_HurkS7Zy9rkShXB3658k1RDJX6aRX

¹⁰ Polifonia – em música, o conceito se caracteriza pela sobreposição de várias vozes melódicas. As primeiras obras polifônicas surgiram na alta idade média. Engloba a homofonia e o contraponto.

Castro e Oscar Saez. Nesse cenário da antropologia cultural destacamos as ideias acerca do relacionismo e da antropologia reversa, representadas por Roy Wagner, que desenvolveremos com maior atenção.

Na perspectiva de Roy Wagner, com a sua antropologia reversa, revela-se um sentimento de alteridade e destaque à presença da criatividade em todas as culturas, pois se ela está presente em uma, também está em outra, sendo preciso reconhecer a criatividade inventiva do outro. Nesse contexto, todas as culturas são equivalentes, o que implica a relatividade cultural.

Como sugere a repetição da raiz “relativo”, a compreensão de uma outra cultura envolve a relação entre duas variedades do fenômeno humano; ela visa à criação de uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas. A ideia de “relação” é importante aqui, pois é mais apropriada à conciliação de duas entidades ou pontos de vista equivalentes do que noções como “análise” ou “exame”, com suas pretensões de objetividade absoluta. (WAGNER, 2010.p.29)

A reflexão acerca do conceito de cultura proposto por Roy Wagner (2010) destaca a importância do reconhecimento da criatividade também no fazer antropológico, no que se refere à construção da compreensão sobre uma cultura, criatividade que também se encontra na cultura pesquisada. Portanto, há um contraponto que se revela com essa nova perspectiva na trajetória conceitual dos “inventores da cultura”. Nessa concepção, a ideia acerca do conceito de cultura está “[...] na superação do termo para designar qualquer entidade, unidade, estrutura, sistema, finalidade ou objeto da antropologia” (BENITES, 2007, p. 117).

O interesse de Roy Wagner está focado nos símbolos e traz à reflexão a simbolização presente na obra de Sahlins. Segundo Benites (2007), Wagner propõe uma relação direta entre símbolo e “contexto”, ou seja, os símbolos não podem ser desconectados da sua realidade e da percepção dela, e é no contexto que os símbolos se relacionam uns com os outros, numa combinação infinita, adquirem sentido e o significado emerge como resultado das relações que ocorrem neste espaço. Para que ocorra a comunicação dos símbolos, eles precisam ser compartilhados, portanto é necessária a produção de convenções, pois elas estimulam a invenção. Segundo Wagner (2007), a necessidade de invenção é dada

pela convenção cultural e a necessidade de convenção cultural é dada pela invenção¹¹.

Para Wagner (2010), o conceito de cultura apresenta muitas conotações e ambiguidades. O autor acredita que o antropólogo “precisa renunciar à clássica pretensão racionalista de objetividade absoluta em favor de uma objetividade relativa, baseada nas características de sua própria cultura” (WAGNER, 2010, p. 28). Destaca ainda, que o antropólogo experiencia o seu objeto de estudo por meio do universo de seus próprios significados. Na experiência, carregada de significados, o antropólogo se constitui como um elo entre as culturas, e o que emerge dessa vivência revela-se em conhecimento e competência que mobilizarão a descrição e a explicação sobre a cultura estudada.

O modo inovador na relação com o ponto de vista do “nativo” foi denominado por Wagner de “antropologia reversa” (BENITES, 2007). É nessa relação constituída no campo, que o etnógrafo experimenta a diferença e reconhece que ela resulta de um contraste entre a sua cultura e a do “nativo”, que o antropólogo “inventa a cultura”.

Segundo Goldman (2011, p. 207), “o que faz de Roy Wagner o mais original dos antropólogos desde Lévi-Strauss é ter colocado a questão que faltava: onde, então, esses “primitivos” investem sua criatividade? Num enorme esforço para se singularizar diante de uma convenção dada, é a resposta”. O autor destaca que as características objetivas que possibilitam a invenção da cultura são resultantes da experiência e da criação da realidade (WAGNER, 2010, p.105). Dessa forma, o homem está diante de uma cultura que se reinventa continuamente.

As transformações e mudanças na forma de pensar a cultura no decorrer da história são contínuas em uma rede de conexões. Nada é definitivo e tudo se reinventa. Nessa perspectiva, acordamos com as ideias de Roy Wagner, pois não há uma objetividade absoluta, o ser humano está imerso em experiências as quais o fazem reinventar sua própria cultura. Nesse sentido, o sentimento de alteridade, declarado pelo antropólogo, é reforçado pela ideia da relatividade e criatividade presente em todas as culturas.

¹¹ Cabe destacar que este antropólogo apresenta seu conceito de invenção/criação com características relacionadas mais às artes do que as ciências, apresentando em seu livro, “A invenção da cultura”, pintores, poetas, músicos eruditos e estilos musicais como o jazz, para explicar a atividade realizada pelo antropólogo.

Os símbolos de uma cultura estão relacionados às experiências que os constituem como significantes das convenções culturais e morais. Tudo é experiência, o contexto cria as convenções que mapeiam o conviver das coletividades, mas as margens são flexíveis considerando as individualidades subjetivas que a transcendem.

A invenção muda as coisas e a convenção decompõe essas mudanças num mundo reconhecível. Mas nem as distinções da convenção, nem as operações da invenção podem ser identificadas com algum “mecanismo” fixo no interior da mente humana ou com algum tipo de “estrutura” superorgânica imposta à situação humana. Tudo o que temos é um conjunto de ordenamentos e articulações – relativamente mais ou menos convencionalizados para cada ator – que a ação representa para nós em termos absolutos como inato e artificial, convencional e não convencionalizado (WAGNER, 2010, P. 98).

As culturas indígenas, desde a colonização são narradas do ponto de vista de quem as encontra, as conhece. Tanto no campo da antropologia quanto da etnomusicologia, as narrativas contam as características dessas culturas, do ponto de vista de quem as vê e buscando referências com a própria cultura para poder situar e/ou compreender certas manifestações, como no caso da relação que Seeger fez do canto dos Suyá, com a polifonia de Bach. Contudo, chegamos ao século XXI com a possibilidade de que o “testemunho sonoro” (SCHAFER) se apresente de forma mais efetiva em outras narrativas para além do texto escrito.

A expansão da escuta e do visual com a evolução da tecnologia tem sido um importante instrumento de transformação e reinvenção das culturas, oportunizando, no caso dos povos indígenas, a possibilidade de contar a sua própria história, mostrar sua cultura e lhes dar voz, força e resistência diante do contínuo e secular massacre que sofrem.

Fazemos referência ao trabalho que Kamikia, do povo Kisedje, da TI Wawi (MT) que participou do projeto Vídeo nas Aldeias¹². Desde 2007, Kamikia é fotógrafo, cineasta e oficinairo, multiplicador e referência na formação dos futuros cineastas em diversos povos indígenas. Diante de um exemplo de sua produção audiovisual, a “Comemoração de Prêmio ONU – Khisetje”¹³ podemos estar em

¹² Vídeo nas Aldeias é um projeto que utiliza recursos audiovisuais para fortalecer a identidade dos povos indígenas e sua cultura. Concretizou-se a partir de uma atividade realizada na ONG Centro de Trabalho Indigenista por Vincent Carelli, que o fundou em 1986. O objetivo do projeto é formar diretores cinematográficos indígenas. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>

¹³ Os Kisêdjê constituem o único grupo de língua Jê que habita o Parque Indígena do Xingu.

escuta de sonoridades colhidas pelo próprio indígena imerso em seu contexto cultural. Na montagem do vídeo, Kamikia apresenta o ritual de comemoração ao prêmio recebido, as sonoridades estão como trilha sonora de sua narrativa, caracterizando um ambiente sonoro que lhes é significativo, em falas e músicas.

A possibilidade de contar a própria história é um exemplo de ideia de igualdade invisível entre o conhecedor e o conhecido: “no ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura” (WAGNER, 2010, p. 31), e é nesse sentido que a abordagem wagneriana propõe a invenção da cultura a partir da cultura, tornando-a visível.

Para o professor, crítico e historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi, é necessário considerar as experiências vividas, pois a cultura está ligada diretamente a elas. Enfatiza que só existe cultura quando o indivíduo vive determinadas experiências e quando há uma reflexão sobre as mesmas. Para Bosi (1987), o fato de “pensar a experiência” difere daquelas relacionadas às ações do nosso cotidiano, o que fazemos de forma espontânea e que não se torna objeto de reflexão. Esses aspectos ficam para além da cultura, abrindo, no cenário do questionamento sobre o cotidiano e sobre as próprias experiências, um caminho para pensar determinada face da cultura (BOSI, 1987).

Pensar a cultura como experiência vivida, na perspectiva de Alfredo Bosi, se alia à ideia de Roy Wagner, quando esse destaca a importância da experiência de “estar em campo”, na pesquisa antropológica. No contraste entre a cultura do antropólogo e a do nativo, situa-se a ideia da cultura como invenção. Ao estar em contato com as próprias experiências, refletindo sobre elas, o indivíduo faz emergir a consciência de si, abstraindo-a da efemeridade das experiências vividas, e, portanto, em reinvenções possíveis. Esse processo está atrelado às relações e significações que constituem as experiências vividas e as possibilidades de expressão da linguagem.

2.2 CULTURAS E LINGUAGENS

Na perspectiva dos estudos culturais, o sociólogo e teórico cultural, Stuart Hall, desenvolve o conceito de cultura concebendo-o como um conjunto de valores ou significados partilhados. Há uma inter-relação entre o entendimento da cultura com o

exercício da linguagem, ou seja, a conexão entre linguagem e significação está atrelada à cultura.

A linguagem é uma forma de dizer alguma coisa significativa sobre o mundo, um processo por meio do qual a significação é produzida e trocada entre membros de uma cultura, em que a representação das coisas se dá por meio dos signos. Portanto, o conceito de representação pode ser caracterizado pelo intercâmbio de significados, pela produção de sentido através da linguagem.

A representação é o processo chave do “circuito cultural” que, segundo Hall (1997), conecta o sentido, a linguagem e a cultura e nesse processo, por meio da linguagem, há a produção de sentidos, impulsionada pelas práticas de representação. Essas práticas possibilitam pensar além do objeto real e refletir sobre o significado e o conceito do objeto.

Nesse sentido, a cultura é base para a reflexão sobre a linguagem como processo de significação. Segundo Santi e Santi (2008),

A concepção de cultura como um conjunto de significados partilhados é a origem do raciocínio de Hall (1997) sobre o funcionamento da linguagem como processo de significação. Se a linguagem atribui sentido, conforme lembra o autor, os significados só podem ser partilhados pelo acesso comum à linguagem que funciona como sistema de representação. Portanto, a representação através da linguagem é central para os processos pelos quais é produzido o significado” (SANTI; SANTI, 2008, p. 2).

Na abordagem discursiva, considerando os efeitos e consequências da representação, insere-se o conhecimento, a formação e a construção de identidades, que incide sobre a interpretação em determinadas épocas históricas; já o conhecimento é produzido pelos discursos e incide sobre as condutas dos sujeitos. Nesse sentido, referindo-se à Hall (1997), Santi e Santi (2008, p. 4) destacam que “a representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura”. Assim, representar é produzir significados através da linguagem. Contudo, é importante a noção da arbitrariedade, pois a relação entre signo, conceito e objeto pode mudar em diferentes contextos. É nesse sentido que Hall (1997) atribui a característica da instabilidade ao significado e destaca ainda que o significado não é direto nem transparente, sendo negociado e direcionado a cada nova situação.

Considerando o campo das sonoridades, a ideia de instabilidade dos significados está em acordo com a dinâmica da cultura, com reinvenções e novas

produções. A música como linguagem artística e portanto, manifestação cultural, é carregada de valores estéticos e representativa de contextos históricos, sociais e políticos. Citamos como exemplo, a Seresta nº 5 – Modinha, que integra o ciclo de 14 canções de Villa-Lobos, na versão erudita interpretada por Maria Lucia Godoy¹⁴ e a versão popular, interpretada por Ney Matogrosso¹⁵. Esta canção, com texto de Manuel Bandeira foi composta na primeira metade do século XX, com elementos significativos da música erudita brasileira. Em 1997, a canção foi revisitada por Ney Matogrosso e lançada no álbum "O Cair da Tarde", em uma nova configuração no âmbito da música popular. A nova roupagem, interpretada por Ney Mato Grosso, apresenta recursos formais modificados, revelando um novo objeto cultural, uma nova estrutura musical com sonoridades que se caracterizam como unidade de significação das convenções culturais da música popular.

As sonoridades híbridas produzem sentido na fusão dos elementos sonoros que caracterizam, tanto o contexto da música popular quanto da música erudita, em linguagens marcadas por elementos sonoros significantes. Na versão erudita (aqui compreendida como técnica de canto lírico, o *bel canto* - belo canto - em italiano), o foco está centrado na técnica interpretativa da ópera.

Uma das características significativas da interpretação do *bel canto* é a limitação do cantor acerca das normas estabelecidas pelo compositor, sua margem de atuação interpretativa é restrita, sem possibilidade para o improviso. Na versão popular, o microfone permite uma emissão vocal cantada que possibilita o equilíbrio entre a melodia e a poesia. A amplificação da voz, com auxílio tecnológico permite uma plasticidade vocal cantada que valoriza o texto e possibilita a inserção de ruídos, modificações vocais que compõem a interpretação textual e melódica.

A execução das canções populares abre-se para diferentes formas de interpretação, liberdade expressiva e espaço para releituras. Portanto, na música popular existe a possibilidade de interferência do intérprete, livre para improvisações, variações rítmicas e melódicas.

No âmbito popular, é fundamental a inteligibilidade do texto, bem como a exploração rítmica e sonora de cada palavra, o que a faz materializada na voz. Segundo Carmo Junior (2005, p. 118), o cantor popular é “[...] um enunciador

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PHvijOQt30g>

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=6sAMWdSztmw&list=OLAK5uy_mOYMWA2zLoSeDWeLEAnwI_QhZlqQ-FiY7A&index=5

sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo, entre melos e logos.” Considerando que, nas versões eruditas das canções, há um jogo em que a palavra pode se esconder atrás da melodia e vice-versa. Na canção popular, o cantor tem a possibilidade de “[...] driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica” (Carmo Junior, 2005, p. 118).

Essas características marcantes de cada estilo, denotam linguagens atreladas à cultura e nessa relação, a representação é o processo pelo qual a significação é produzida. Portanto, a linguagem é um sistema de comunicação humana que se dá por meio de interações, expressa o modo como se concebe o “mundo”, por meio de um conjunto de signos regidos por regras de combinação.

As duas versões da Seresta nº 5 revelam a dinâmica da cultura, que é inevitável. Mesmo com uma tradição identificável, há sempre transformação, dinamismo e hibridismo, pois não se pode controlar a cultura por mais que haja classificações. Essas versões mostram que convivemos com diversas expressões culturais dentro de um mesmo sistema.

Considerando o conceito de representação, segundo Hall (1997), os aspectos que se apresentam na versão erudita se caracterizam por uma forma de representação reflexiva, em que a linguagem é o espelho do mundo que predomina o objeto, que, no caso da música erudita, relaciona-se à forma de interpretação e à técnica do *bel canto* e que marca fortemente a manifestação cultural de um determinado período, um contexto musical específico. Também entram fortemente em jogo nestas representações, os signos visuais, revelados pela postura, vestimentas e gestos do cantor da música de câmara. Ainda, no enfoque erudito, na perspectiva do compositor e intérprete como criadores, podemos propor uma aproximação com a forma de representação relacionada ao enfoque intencional, pois na execução de uma composição ou em cada interpretação, há uma intenção própria que impõe um sentido único (HALL, 1997).

Na versão popular, analisando a interpretação do cantor, podemos nos aproximar da representação expressiva e intencional e da representação construtivista na relevância dada ao texto/poesia, palavra que comunica – na qual o intérprete busca, em sua performance, elementos de dimensão material que imprimem sentidos e significados nas palavras cantadas. São elementos sonoros e visuais que compõem as interpretações das canções na música popular.

As duas versões, popular e erudita, representam momentos culturais diferentes, caracterizadas por signos construídos e (re)produzidos que criam sentido diante do que se pode identificar como código reconhecível culturalmente. O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura (LARAIA, 1986, p.68)

Como unidade de significação, a Seresta nº5 - Modinha, nas concepções erudita e popular, apresenta variações de seus elementos formais, acarretando em um jogo de deslocamentos que altera sua condição de produção/interpretação. Isto se deve ao fato de que a linguagem não pode ser separada da cultura onde se manifesta, é o que nos traz Mikhail Bakhtin (2011), salientando a relação entre o eu e o outro como razão da existência da comunicação.

Mikhail Bakhtin (1895-1975), com seu enfoque sobre os estudos da linguagem, trouxe grandes contribuições acerca de conceitos e categorias da língua, da literatura e da arte do século XX. Desenvolveu suas ideias como líder intelectual do chamado “Círculo de Bakhtin”, do qual participavam intelectuais de diferentes áreas, salientando-se, entre eles, o professor de literatura Valentin N. Voloshinov, que demonstrava interesse pela história da música e, posteriormente, formou-se em linguística, e Pavel N. Medvedev, educador e gestor na área da cultura.

A obra de Bakhtin estabeleceu-se a partir de fundamentos interdisciplinares, agregando conhecimentos de Filosofia, Linguística, Sociolinguística, Crítica literária, Música, Religião e a análise de gêneros discursivos. Visto que se volta para o modo como as atividades humanas se organizam na linguagem, a obra de Bakhtin instiga questionamentos acerca do valor social da crítica, da ética e da estética. Concepções de sentido, signo, significado, enunciado e enunciação constituem a base do pensamento bakhtiano acerca das interações comunicativas entre sujeitos. Para Bakhtin (2011), a comunicação humana efetua-se em campos da comunicação no cotidiano das sociedades, em contextos orais e escritos que determinam tipos diversos de enunciados. Assim, em meio à diversidade das esferas de utilização da língua, emergem enunciados com suas especificidades, “tipos relativamente estáveis de enunciado, os quais são denominados gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2011, p. 262).

Nessa perspectiva, as duas versões da música Modinha como diferentes enunciados, só criarão sentido se forem representativos e significantes em determinados contextos em que o sujeito da escuta se insere.

Para Bakhtin (2011, p. 298),

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artísticas – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizadas do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 298)

No campo das sonoridades, Schafer (2001) caracteriza como marcos sonoros ou sons fundamentais, os sons peculiares e significativos de diferentes regiões ou contextos culturais. Sobretudo, é na relação do sujeito com o universo sonoro que se operam as significações, em ações dialógicas que criam sentidos.

O “problema do sentido” é uma das linhas que conduz a obra de Bakhtin (PONZIO 2008), para quem o sentido não pode ser limitado aos elementos, aos códigos ou às estruturas da língua, uma vez que sobre ele atua o contexto, no qual os interlocutores se encontram. Assim, “o problema do sentido ultrapassa os limites da linguística e se coloca em um campo mais amplo que compreende a linguagem verbal e o signo em geral” (PONZIO, 2008, p. 90). O foco principal do sentido situa-se, portanto, nas relações dialógicas da enunciação, por meio das quais emergem “significados agregados” que complementam os “significados de partida” (PONZIO, 2008, p. 90).

O enunciado insere-se no campo da comunicação e sua realização requer um valor, o que Bakhtin chama de compreensão responsiva, a qual designa uma tomada de posição, um juízo de valor. Ao interpretar o texto ou ao situar-se em um ato de enunciação, o interpretante atribui ao enunciado uma compreensão responsiva, que sempre terá uma entonação valorativa devido à relação dialógica eu-tu. Dessa forma, o objetivo real da comunicação discursiva está na relação dialógica, na tomada de posição do sujeito interpretante, que assume uma ativa posição responsiva ao perceber e compreender a significação do discurso.

Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela

é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro* (BAKHTIN, 2006, p. 125. Grifo do autor)

A significação de uma enunciação nunca coincide com o conteúdo puramente verbal: “as palavras ditas estão impregnadas de coisas presumidas e de coisas não ditas” (PONZIO, 2008, p. 93), ou nas palavras do próprio Bakhtin (2011, p. 291):

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é preche de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente.

Ao participar de um ato de enunciação, o interpretante concebe uma resposta e ela vai além dos limites verbais: “definitivamente, a enunciação vive no jogo de compreensões responsivas expressadas por signos verbais e não verbais” (PONZIO, 2008, p. 95). A enunciação nutre-se desses signos e exige uma resposta, mas o sentido só se constitui como tal conforme a recepção, definida pela relação dialógica com o outro, o sujeito social.

A compreensão da importância do contexto no ato de enunciação e da atitude dos interlocutores, um em face ao outro, conduz à correlação entre signo e ideologia, estendendo-se para o campo da cultura.

Para Bakhtin, existe uma relação de contiguidade entre ideologia e signo, pois tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo:

Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico (BAKHTIN, 2006, p. 20).

Com efeito, a ideologia corresponde a diferentes formas de cultura e ela se expõe em sistemas como as artes, o direito, a religião e o conhecimento científico (BAKHTIN, 2011), sendo reflexos do modo como os indivíduos veem, compreendem e avaliam a realidade social. Assim, o elemento ideológico deve ser considerado no

contexto ao qual pertence, pois a ideologia expressa as “relações histórico-materiais dos homens” (PONZIO, 2008b, p. 113).

As *tonalidades dialógicas*¹⁶ propostas por Bakhtin não podem ser ignoradas, pois interferem na compreensão dos enunciados. O conjunto de ideias filosóficas, científicas e artísticas constitui-se no processo de interação com o pensamento dos outros, o que, segundo o autor, também se reflete “nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 298). Pode-se aferir que o pensamento como escuta interna está diretamente relacionado às *tonalidades dialógicas*, as quais, segundo Bakhtin (idem) “preenche um enunciado”. O autor segue destacando que “devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado”, pois “a resposta transparecerá nas tonalidades do sentido, da expressividade, do estilo, nos mais ínfimos matizes da composição” (BAKHTIN, 2011 p.298).

As diferenças sensíveis ou os vários tipos de tonalidades propostos por Bakhtin (2011) marcam variadas entonações em um diálogo, que segundo o autor, no discurso escrito é marcado por aspas, e na expressão de quem fala aparece na possibilidade de,

[...] transmitir em tons irônicos, indignados, simpáticos, reverentes (essa expressão é transmitida com o auxílio de uma entonação expressiva – no discurso escrito é como se adivinhássemos e a sentíssemos graças ao contexto que emoldura o discurso do outro – ou pela situação extraverbal – ela sugere a expressão correspondente) (BAKHTIN, 2011, p. 298).

Uma analogia pode ser feita entre as ideias expressas na citação e o discurso musical ou com formas de produção sonora da voz, pois a entonação refere-se à maneira de emitir um som vocal. Na música, a entonação está relacionada à dinâmica, à interpretação, ao caráter expressivo do discurso musical ou da voz cantada. São as nuances dos parâmetros sonoros e musicais que possibilitam a variedade de intenções expressivas. Na escrita musical, podemos dizer que a entonação é marcada pelos sinais de dinâmica na partitura, que são indicações do

¹⁶ Ao termo *tonalidades dialógicas*, de Bakhtin, pode-se fazer relação com o conceito de tonalidade em música, o qual se refere às escalas maiores e menores que caracterizam campos harmônicos da música tonal. Portanto, uma diversidade de sistemas de sons baseados nas escalas musicais. Segundo Freitas e Librelotto (2016), o compositor e professor François-Joseph Fétis (1784-1871), foi quem introduziu pela primeira vez o conceito de tonalidade na reflexão sobre a harmonia. Sua utilização do termo *tonalidades* resultou do reconhecimento da música como uma multiplicidade de sons que diferem entre si por suas propriedades, os quais apresentam diferenças sensíveis, e, portanto, vários tipos de tonalidades.

compositor quanto à expressividade de determinados momentos da composição. Contudo, destaca-se que as tonalidades e expressividades, tanto no discurso comentado por Bakhtin (2011) quanto no campo da música, só podem ser identificadas nas suas especificidades pelo sujeito da escuta, por serem produções sonoras significantes.

Para Bakhtin (2011), no discurso escrito é como se “adivinhássemos” e “sentíssemos” a entonação expressiva, “graças ao contexto que emoldura o discurso do outro – ou pela situação extraverbal – ela sugere a expressão correspondente” (BAKHTIN, 2011, p. 299). O significado da entonação expressiva dá-se pela evocação das imagens sonoras mentais que construímos culturalmente e que são evocadas no contexto da leitura/escuta.

Como exemplo, apresentamos um pequeno excerto da obra *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, em que o personagem Lavo conta a história de seu amigo Mundo (Raimundo), da infância à vida adulta. O trecho abaixo representa a autoridade rígida de Jano, pai de Mundo, que não aceitava que seu filho seguisse o caminho das artes.

Ainda lembro do murro que Jano deu na mesa, reação ao meu silêncio ou à minha perplexidade. O salto do cachorro sobre um monte de papel velho. Fogo me encarou, expelindo um rosnado ameaçador. Os dois diante de mim, exigindo uma resposta (HATOUM, 2010, p. 27).

As sonoridades que emergem do trecho só enriquecem a intenção da narrativa, da entonação proferida, pelo fato de compreendermos os signos sonoros de um “murro na mesa” e o “rosnado ameaçador” de um cachorro. A escuta do murro na mesa revela um pai autoritário, que despreza a rebeldia e o talento artístico do filho; e a perplexidade e o silêncio de Lavo reforçam a sua posição de mero observador. A presença marcante do som e do silêncio revela os opostos que permeiam toda a narrativa. Contudo, o som do murro, acompanhado pelo rosnado do cachorro, assume uma perspectiva maior que o silêncio de Lavo. Essa dualidade é construída pela narrativa e representada fortemente pelos conflitos existenciais e culturais, que opõem pai e filho, instaurando ainda uma reflexão sobre o conceito e a função social da arte.

O cenário criado pela narrativa revela que a linguagem literária é heterogênea e compreende a combinação de diversos códigos, sendo o texto literário uma

linguagem carregada de conotações. Ainda, a ideia de texto para Bakhtin (2011) pode ser entendida no sentido amplo que se caracteriza como:

[...] qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos (BAKHTIN, 2011, p.307).

Nesse sentido, é na compreensão do dialogismo como movimento elementar da relação do signo no âmbito da cultura, que a “semiótica mantém a linguagem no lugar que lhe havia designado o pensamento bakhtiniano: o lugar de transformações dialógicas motivadas pela dinâmica das interações em sistemas culturais” (MACHADO, 2003, p.138). Nessa perspectiva, é na materialidade textual que buscamos uma aproximação entre Bakhtin (2011) e a Semiótica da Cultura, com destaque ao principal expoente da Escola de Tartu¹⁷, Iury Lotman (1922-1993).

Na abordagem das manifestações culturais na perspectiva da Semiótica da Cultura, destaca-se que “[...] a ideia de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura que se definiu, assim, como uma semiótica sistêmica” (MACHADO, 2003, p. 27). Nesse sentido, Iury Lotman considera a possibilidade de um estudo semiótico da cultura, se ela for concebida como informação:

A compreensão da cultura como informação determina alguns métodos de pesquisa. Ela permite examinar, tanto etapas isoladas da cultura como todo o conjunto de fatos histórico-culturais na qualidade de uma espécie de texto aberto e aplicar em seu estudo métodos gerais da Semiótica e da Linguística Estrutural. (LOTMAN, 1979, p. 32)

Aprofundando esses estudos, Iury Lotman, a partir da década de 80, apresenta o conceito de semiosfera, que se caracteriza por um mundo de sistemas semióticos responsáveis pela comunicação. Esses sistemas, segundo o autor, devem ser estudados no tempo e espaço em que são atuantes, “[...], pois todo sistema é dinâmico e pode variar de contexto para contexto” (KIRCHOF, 2010, p. 64).

¹⁷ O grupo da Escola de Tartu foi muito influenciado pelos formalistas russos e pelo estruturalismo saussuriano, dando ênfase à abordagem semiótica de vários âmbitos da cultura, como a literatura, o cinema, a arte, o folclore, a estética, a religião, entre outros. (KIRCHOF, 2010).

Um aspecto importante tratado pela Escola de Tartu é a analogia entre as manifestações culturais e os fenômenos linguísticos. Nesse sentido, Lotman (1979) propõe que a cultura se alicerça na língua natural, o sistema modelizante primário, com o qual os sistemas modelizantes secundários estabelecem relação. Consequentemente, manifestações culturais – religião, artes, ciências, folclore – têm por base o sistema modelizante primário, com o qual os sistemas secundários dialogam para sua efetivação. Dessa forma, "aquilo que Bakhtin formulou como modelos artísticos de mundo, observando as obras verbais, Lotman expande como processo modelizante de diferentes sistemas da cultura" (MACHADO, 2013, p.140).

É nessa perspectiva, que Iury Lotman propõe no contexto da Semiótica da Cultura, uma nova concepção de *texto*. O autor concebe a cultura como um grande texto, caracterizado pelo dialogismo e multivocalidade. O texto se apresenta como uma composição híbrida, constituído de vários subtextos e em frequente diálogo com outros textos. Segundo Machado (2013), os princípios base dos conceitos semióticos procedem do dialogismo, "caso da noção de sistema semiótico de signos como base para o estudo da cultura, não como totalidade, mas como fonte produtora de textos" (2013, P.137).

Na perspectiva de Lotman, os textos "se "reproduzem" por contaminações que se dão nas fronteiras "esponjosas", nos limites dos diferentes sistemas" (VELHO, 2009, p. 255). Segundo Velho (2009), Lotman destaca três funções do texto: a) função comunicativa, relacionada à transmissão da mensagem que o emissor quer passar; b) função geradora de sentidos, em que o texto se apresenta como heteroestrutural e heterogênero, manifestação de diversas linguagens; c) função mnemônica, ligada à memória da cultura.

O conceito inicial de texto colocava-o como uma unidade indivisível em certo contexto cultural, ou seja, um enunciado em uma linguagem qualquer. Contudo, quando o conceito de texto foi examinado no âmbito de semiótica da cultura, considerou-se que, para conceber uma mensagem como texto, este deveria estar codificado no mínimo duas vezes (LOTMAN, 2003). Essa dualidade que o conceito de texto passa a representar se caracterizou por uma linguagem natural primária e posteriormente, por uma linguagem secundária. A etapa posterior foi a união da linguagem primária com a secundária, formando um texto de segunda ordem, que como exemplo, Lotman apresenta uma fórmula verbal e um gesto virtual (LOTMAN, 2003, p.2). Portanto, esse texto de segunda ordem compreende subtextos

em linguagens diversas, uma combinação de diferentes semioses, ou seja, diferentes vozes em um único todo textual.

Lotman (2003) refere-se ao texto artístico caracterizando-o por sua multivocalidade, exemplificada por meio de um ritual de balé, em que há a tradução de todos os subtextos estruturados na linguagem da dança e de todos os elementos que caracterizam, estruturalmente, a arte da dança, os quais, nesse contexto, se duplicam semioticamente.

Como exemplo de texto artístico que representa uma unidade de sentido, carregada de significados, menciona-se o CD “Brasileirinho” de Maria Bethânia, que foi lançado em 2003 e apresenta clássicos do cancionário nacional e poemas de grandes nomes da literatura brasileira. Tanto a capa quanto a escolha das 12 canções do repertório dão ênfase à brasilidade, e o CD é um trabalho da cantora Maria Bethânia, por divulgar artistas descendentes das culturas regionais brasileiras (PASSOS, 2004).

Este conjunto de representações, incluindo a capa do CD, marca a diversidade brasileira, como reforça o verso “Pátria é acaso de migrações”, do poema “O Poeta Come Amendoim”¹⁸ de Mario de Andrade¹⁹, recitado pela atriz Denise Stoklos no CD. Essa faixa do CD, que apresenta a canção intitulada Santo Antônio²⁰.

Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento muito pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
Dormir. (ANDRADE, 1955, p.157-158).

O resultado do diálogo entre poema e canção expresso na sonoridade musical e verbal revela as diferenças e credos de um Brasil grandioso, híbrido em sua diversidade cultural. Destaca-se no poema, a declamação de Denise Stoklos, com uma entonação que dialoga com a intenção do poema, expressando uma

¹⁸ Santo Antônio / O Poeta Come Amendoim (Texto) - Maria Bethânia <https://www.youtube.com/watch?v=COULtFglm3U>

¹⁹ O Poeta Como Amendoim foi publicado em 1927 e pertencia ao livro Clã do Jabuti. Mário de Andrade dedicou ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

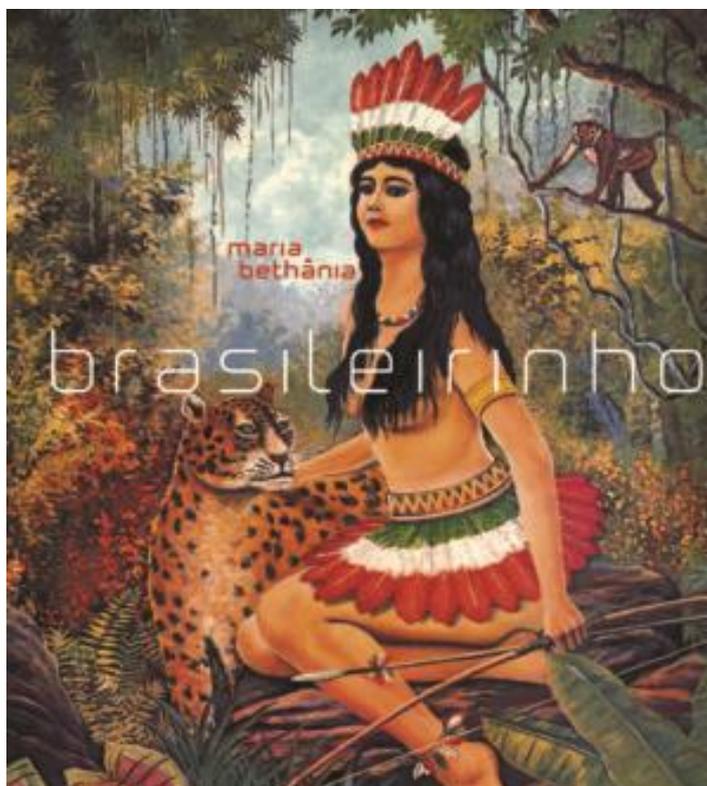
²⁰ Último verso com ortografia original do poema “O Poeta Come Amendoim”

musicalidade carregada de significações. Nesse sentido, o texto é o conjunto dessa produção artística, que se expõe em poemas, músicas e capa apresentando um complexo dispositivo com vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens. Portanto, um exemplo de que o texto perde seu caráter de acontecimento finito.

Nesse sentido, o conjunto dessa produção artística se caracteriza pela sua multivocalidade, apresentando-se, segundo Lotman (2003), como um texto de segunda ordem, que compreende subtextos em linguagens diversas.

A capa do CD apresenta uma índia sentada ao lado de uma onça segurando arco e flecha em meio à floresta. Essa imagem já traduz a concepção do CD, em sua brasilidade, seu sincretismo religioso e o hibridismo de sonoridades constituídas desde o período da colonização. Da mesma forma, a imagem mostra signos representativos tanto da cultura indígena, quanto da religião, o colorido marcante, a visão estereotipada do índio brasileiro que foi construída e disseminada pelos colonizadores.

Figura 5: Capa do CD Brasileirinho



Fonte²¹

²¹ Disponível em: <https://biscoitofino.com.br/produto/brasileirinho-2/>. Acesso em: 14 dez. 2017.

A capa do CD já instaura um jogo que acompanha toda a obra e nesse cenário fazemos referência ao conceito de texto proposto por Wolfgang Iser (2002), que se aproxima das ideias de Lotman (em relação à capacidade criadora do texto), e de Bakhtin, com a ideia de dialogismo e compreensão do interpretante.

Para Iser (2002), o texto e o leitor estão interconectados e são produtores de algo que antes não existia, portanto, o texto é um sistema aberto de representação e define-se por seu aspecto performático. É neste novo sistema de representação que o autor discute o conceito de jogo, “[...] enquanto conceito capaz de cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual” (ISER, 2002, p. 107). Com efeito, a inter-relação entre autor-texto-leitor estabelece um movimento em que o texto é o campo do jogo, em que o autor joga com os leitores. Há uma intervenção do autor no mundo do texto, mas este deve incitar o leitor a interpretá-lo.

O CD inicia com a canção “Salve as Folhas”, fazendo menção à contribuição indígena na formação do Brasil. A introdução da canção apresenta sons de pássaros, destacando e sugerindo uma sonoridade rítmica marcada pela música indígena. No texto verbal, mostra-se o hibridismo da cultura, com a mistura de termos utilizados nas religiões afro-brasileiras, dessa forma representando todos os brasis. O ouvinte adere, então, às sonoridades do repertório, que surpreende por sua imensa diversidade, sua religiosidade e sensualidade.

A escolha do repertório, marcada pela diversidade cultural, visa a representar todo o Brasil. Inicia com a canção indígena “Senhor da Floresta”, segue com a negritude na canção “Yáyá Massemba”, de autoria do ex-tropicalista Capinan, e, depois, com o cenário interiorano de Luiz Gonzaga, na canção “Boiadeiro”. A Bahia, terra natal da cantora, está presente nas canções “Santo Antônio”, do sobrinho J. Velloso e de “São João Xangô Menino”, do irmão Caetano Veloso e de Gilberto Gil. Os poemas declamados são de Guimarães Rosa e de Mário de Andrade e há uma troca de sonoridades com as cantoras Miúcha, na canção “Cabocla Jurema”, e Nana Caymmi, na canção “Sussuarana”, em uma parceria vocal singela, que retrata de forma melancólica uma relação de afeto com um Brasil marcado pela diversidade e pelo inconstante.

Um aspecto importante citado por Lotman (2003) são as colisões histórico-culturais que provocam tensões no texto artístico. O texto entra em complexas relações com o contexto cultural, como também com o público leitor. Condensa informação e adquire memória, apresentando diferentes processos nessa função

sócio comunicativa. Um deles é a relação entre o remetente e o destinatário, já que o texto é uma mensagem que se dirige a alguém. Outro processo diz respeito ao texto como função de memória cultural coletiva, com a capacidade de enriquecer-se constantemente e de atualizar aspectos presentes nele e esquecer outros.

Também há a relação entre o leitor consigo mesmo, podendo atualizar determinados aspectos da personalidade do próprio destinatário, [...] “el texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector [...]” (LOTMAN, 2003. p. 4). Há também, a relação do leitor com o texto, que pode sofrer nos dois sentidos uma formação intelectual independente, desempenhando um papel ativo no diálogo. Lotman (2003) trata da relação entre texto e o contexto cultural na seguinte perspectiva:

Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él em determinado respecto es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como cierta parte del todo. (LOTMAN, 2003. p.5)

Como Lotman apresenta as funções do texto, e Bakhtin as relações dialógicas entre eu-tu, Iser propõe níveis de diferença que ocorrem simultaneamente no texto: 1- Extratextualmente: a) relação entre o autor e o mundo em que ele intervém, b) entre o texto e um mundo extratextual, entre o texto e outros textos; 2- Intratextual: a) relação entre itens selecionados dos sistemas extratextuais, b) entre constelações semânticas construídas no texto; 3) Entre texto e leitor: a) entre atitudes naturais do leitor e aquelas exigidas a adotar; b) entre o que é denotado pelo mundo repetido no texto e o que essa denotação pretende transgredir.

Segundo Iser, “os níveis de diferença são bastante distintos, mas todos eles constituem o espaço vazio do texto, que põe o jogo em movimento” (ISER, 2002, p. 108). Nesse sentido, o movimento do jogo se caracteriza pelas posições diferenciáveis que são confrontadas entre si, pelo movimento de ida e vinda, e pelo movimento contínuo entre as posições, revelando seus aspectos muito diferentes e como são transformadas.

O resultado do jogo textual, no entanto, pode ser altamente reduutivo, pois os lances do jogo fragmentam as posições em uma multiplicidade de aspectos. Se considerarmos ser o significado o resultado do jogo textual, então este só pode provir da suspensão do movimento do jogo que, com alta frequência, envolve a tomada de decisões. (ISER, 2002, p. 108)

Essa tomada de decisões, no campo textual do jogo, instiga a imaginação e a interpretação do leitor, que passa a transgredir o real ativando a fantasia. Na abertura para a interpretação, para a transgressão do real em um campo textual como jogo, podemos aportar no conceito de “obras abertas”, temática da obra de Umberto Eco, de 1962. Na relação entre a semiótica de cultura e a linguística, há um diálogo entre Yuri Lotman e Umberto Eco no que concerne ao “desenvolvimento da semiótica como uma ciência independente ao longo do século XX”. Nessa perspectiva, destaca-se a concordância dos dois autores relativo ao fato de que, os fenômenos comunicativos nem sempre “[...] podem ser explicados com ajuda das categorias linguísticas” (AMÉRICO, 2016, p.1).

Segundo Américo (2016), no conceito de “obras abertas” está o fenômeno que excede os limites das categorias linguísticas e aproxima os dois semioticistas. A ideia de “obra aberta” para Umberto Eco não tem o objetivo de fazer uma menção a obras de arte “abertas” como válidas, e “fechadas” como não válidas. O autor propõe que a noção esteja relacionada ao fato de a obra de arte ter uma abertura no que diz respeito à mensagem artística, ou seja, uma ambiguidade fundamental na comunicação que pode se revelar na produção de muitos sentidos (ECO, 1992, p.25).

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, e também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1992, p. 40)

Nesse sentido, as ideias de Eco convergem para as de Bakhtin no que tange aos conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade no âmbito da linguagem, mais especificamente, no da linguagem artística, que promove a abertura para várias interpretações.

Machado (2013, p. 3) aponta que, na medida em que a semiótica compreende que o dialogismo atua como um movimento fundamental na relação entre o signo e a signicidade da cultura, há uma convergência dessas com o pensamento bakhtiniano, o qual designa a linguagem como “o lugar de transformações dialógicas motivadas pela dinâmica das interações em sistemas culturais” (MACHADO, 2013, p. 3).

2.2.1 Dialogismo, polifonia e intertextualidade

As múltiplas vozes que interferem no ato de enunciação e que emergem nos enunciados podem, pois, ser visualizadas como o resultado da apropriação de elementos da cultura, cuja memória se faz presente por meio de um mosaico de citações ou de intertextos que passam a fazer parte do texto. É nesse sentido que para Bakhtin, o texto não representa um sentido fixo, mas sim um cruzamento de superfícies textuais, ou seja, várias escrituras em diálogo (FIORIN, 2006, p. 163).

Uma unidade que manifesta o pensamento, a emoção, o sentido e o significado, jamais é única porque sua natureza é plural e “a significação do diálogo depende diretamente da situação, que assim, pode-se dizer, também o constitui” (BRAIT, 2006, p.120), e nesse contexto dialógico se inserem as ideias de intertextualidade e polifonia.

O linguista Dominique Maingueneau (1998), um dos pesquisadores que incorporou as ideias bakhtinianas em seus estudos, atribui dois sentidos ao termo intertextualidade: “a de uma propriedade constitutiva de todo o texto, das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos” (MAINGUENEAU, 1998, p. 87). Ele vincula a inter-relação entre discursos, isto é, a interdiscursividade ao primeiro sentido e afirma que a concepção de intertextualidade²² se realiza, de modo particular na literatura, mas que ela ocorre sempre que a presença de um texto que se manifesta em outro, como por exemplo, devido a uma alusão, citação, menção ou referência. Para Bakhtin, “toda palavra (todo signo) de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos, o comentário, a dialogicidade deste cotejo” (BAKHTIN, 2011, p. 400).

Dialogismo e intertextualidade abrem espaço para o conceito de polifonia. Segundo Barros (2003), cabe situar o conceito de polifonia em relação ao dialogismo, que é o princípio que constitui a linguagem e o discurso, sendo a polifonia uma estratégia discursiva incorporada à construção de um texto. Assim, todo texto é dialógico, mas nem todo texto é polifônico²³ (BARROS, 2003 p. 5-6).

²² Segundo Fiorin (2006), o termo intertextualidade foi um dos primeiros a ter ascensão no Ocidente, como representativo das ideias bakhtinianas. Isso ocorreu a partir da década de 1960, por influência da obra da semiótica Júlia Kristeva, que tinha como foco discutir o texto literário.

²³ [...] ou melhor, “encontramos no nosso cotidiano enunciados dialógicos, mas raramente polifônicos” (PIRES; NOLL; CABRAL, 2016).

Para Mikhail Bakhtin, o conceito de polifonia nasce como metáfora de sua significação no campo da música, no qual circulam também os conceitos de homofonia²⁴, monofonia²⁵ e heterofonia²⁶.

Polifonia é um termo derivado do grego, cujo significado é o de “vozes múltiplas”. Na música, resulta da simultaneidade sonora de duas ou mais linhas melódicas e diferencia-se da monofonia, em que soa uma única linha melódica, característica do Canto Gregoriano²⁷, em que todos os monges cantavam a mesma linha melódica. Existe também uma aproximação entre polifonia e homofonia em sentido estrito, pois nesta ocorre a simultaneidade sonora das linhas melódicas com a mesma estrutura rítmica, embora não haja destaque na autonomia das vozes.

Quanto à heterofonia, a diferença da polifonia consiste em que aquela pode apresentar uma sobreposição de melodias e ritmo diferentes, contrastantes. Todos esses conceitos no campo da música se inserem na ideia de *textura*, a qual se refere ao aspecto vertical de uma estrutura musical, que pode se caracterizar como monofônica, homofônica, heterofônica ou polifônica.

A “era polifônica” na música refere-se ao final da Idade Média e ao Renascimento, época marcada por um virtuosismo vocal em que os compositores chegavam a compor para 36 vozes paralelas, criando um verdadeiro malabarismo contrapontístico. No século XIII, a polifonia se intensifica com o Moteto, um tipo de música popular polifônica cantada fora da igreja. Um estilo típico da Idade Média com uma construção “em camadas”, com sobreposição de sonoridades que muitas vezes eram construídas com a participação de diferentes compositores. Esse estilo polifônico surge como uma das primeiras criações musicais escritas, com base na cultura oral.

Como exemplo, citamos um moteto do século XIII, intitulado *Pucelete – Je languis – Domino*²⁸. Este Moteto é baseado na linha do tenor (Domino), de origem desconhecida e se insere no repertório de *motetos* do século XIII, os quais são

²⁴ Homofonia: característica da música típica do início do século VII até ao século XIII. Estrutura musical com vozes ou instrumentos soando juntos, sem independência melódica ou rítmica no acompanhamento harmônico. Pode ter uma melodia em destaque.

²⁵ Monofonia: característica da música com uma única parte ou linha melódica sem acompanhamento harmônico.

²⁶ Heterofonia: Variações simultâneas de uma melodia por diferentes vozes ou instrumentos.

²⁷ É o canto oficial da Igreja Católica Romana, se originou no período medieval e se caracteriza pelo canto monofônico e em uníssono (cantochoão). Link para o Canto gregoriano - Ave Maria https://www.youtube.com/watch?v=brH17L_CF30

²⁸ Link para o Motete Pucelete - Je languis - Domino: <https://www.youtube.com/watch?v=cRPL11ML6fE>

referência da *Ars Antiqua*²⁹ e marcam o início da polifonia em um momento em que o ritmo e a notação musical se desenvolvem intensamente.

No trecho do moteto *Pucelete – Je languis – Domino*, que segue abaixo, observamos como característica a autonomia das vozes melódicas e textos. A linha do tenor, voz principal do *organum*, permanece como suporte harmônico e sem texto durante toda a composição.

Figura 6: Trecho do moteto Pucelete – Je languis – Domino,

Moteto: *Pucelete – Je languis – Domino* (meados do século XIII)

Triplum
 Pu-ce-le-te beleet a-ve-nant Jo-li-et e, polie et plei-sant, La .i.-de-te que jede-sir tant
 P-rling girl so fair and beau-ti-ful, Pretty one a-gree-a-ble and sweet She's the treasure that I so de-sire.

Duplum (moteto)
 Je lan-guis des maus d'a-mours, Mieuz aim-as-sez qu'il m'o-ci-e
 I suf-fer the trials of love. I think that I should be bet-ter dead.

Tenor
 Domino
 Menina bela e amável / mimosa, gentil e doce / tesouro que tanto desejo.
 Sofro as penas d'amor / queria muito mais estar morto

Fonte³⁰: BENNETT, Roy (1986).

O *Triplum* (terceira voz) e o *Duplum* (2ª voz acima do tenor) apresentam textos profanos, em francês antigo. O *Triplum* (“Pucelete bele e avenan”) com temática pastoral e o *Duplum* (“Je languis de maus d’amours”) apresenta um lamento amoroso característico do amor cortês³¹. Observa-se que a politextualidade foi uma característica marcante do moteto no início da polifonia, juntamente com as diferentes vozes melódicas independentes. Essa multivocalidade com as diferentes temáticas textuais eram identificadas nos títulos que faziam referência aos respectivos textos de cada voz. Portanto, além da polifonia vocal, politextualidade, ainda havia o polilinguismo.

Juntando sobre um texto latino outro em francês, mesclando ambiências sacras e profanas, o moteto detona o gosto polifônico e faz da técnica de composição, que já se constitui então numa requintada forma de artesanato

²⁹ *Ars antiga* refere-se à música produzida entre os séculos IX e XIII pelos compositores da chamada Escola de Notre-Dame de Paris. Tem como principal forma musical o *organum*, e como maiores representantes os compositores Léonin e Pérotin.

³⁰ BENNETT, Roy (1986). Uma breve história da música. Rio de Janeiro, Zahar ED., 1986, p. 17.

³¹ Fernández de Larrinoa, Rafael. Disponível em: <https://bustena.wordpress.com/2015/10/19/un-motete-del-siglo-xiii-pucelete-je-languis-domino/>. Acesso em 16 jul. 2020.

escritural, um franco processo de mixagem de vozes, textos, línguas, ritmos e índices sociais (WISNIK, 1989, p. 121).

Portanto, o foco estava na experimentação das possibilidades de misturas sonoras, ou seja, mais no resultado da textura do que na compreensão dos textos. A partir de então, a polifonia alcançou uma grande abrangência na sobreposição de vozes. A partir do século XIV, com a *Ars Nova*³², a polifonia, já instituída como um estilo de textura musical aberto às experimentações segue provocando novas tramas sonoras, estimulando o desenvolvimento da escrita musical a qual tornaria possível, cada vez mais, a complexidade das composições polifônicas que seguiam com o caráter politextual e polilinguístico.

O extremo entrelaçamento das vozes foi dificultando o entendimento dos textos nas canções. Segundo Wisnik (1989), do século XV para o XVI ocorre uma gradativa autonomia e independência das vozes em relação à melodia do *cantochão*, utilizada como base para as outras vozes. Isto, gradativamente passa a resultar em uma homogeneidade no campo sonoro polifônico, “a condução das vozes, emboladas e entrecruzadas no moteto gótico passa a separá-las em campos de tessituras distintos, fixando aquele padrão coral conhecido e desde então adotado, com soprano, contralto, tenor e baixo” (WISNIK, 1989, p.125). Portanto, segue uma busca pela compreensibilidade musical e textual em uma composição musical verticalizada de acordo com o desenvolvimento da harmonia³³.

A polifonia segue em transformação nos séculos posteriores, como possibilidade de composição característica da cultura musical do Ocidente. Em sua trajetória histórica na música erudita ocidental e com o surgimento de uma riqueza de formas musicais nos séculos posteriores, a polifonia se efetiva como característica representativa da música coral.

Nos séculos XVII e XVIII, a música polifônica ganha uma nova roupagem com as obras de Bach³⁴, que segundo Wisnik,

³² *Ars Nova* refere-se ao momento da música de grande evolução do sistema de notação musical. A expressão era usada para diferenciar a polifonia do séc. XIII.

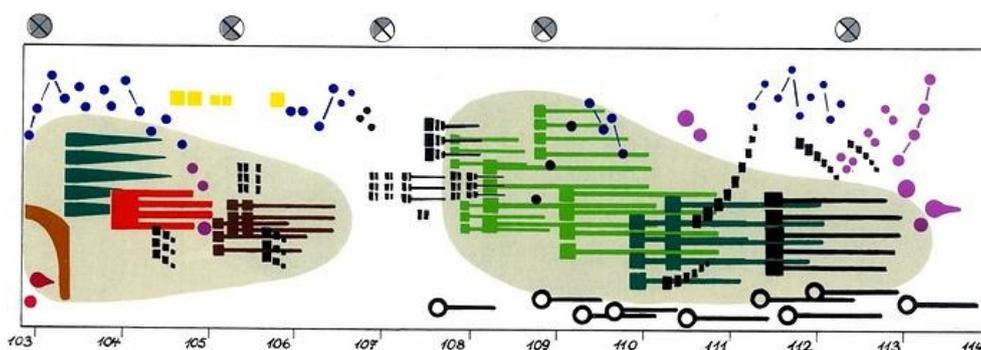
³³ “A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes” (Dicionário Grove de Música, 1994, p.406).

³⁴ Johan Sebastian Bach (1685-1750) – Compositor e organista alemão “foi o último dos grandes compositores a usar o contraponto como meio natural de expressão, sobretudo em suas fugas. Sua obra também reflete o desenvolvimento final do coral e da suíte” (ISAAC; MARTIN, 1985, p.27)

[...] sintetiza o código musical, histórica e estruturalmente: polifonia e linha acompanhada, resolução horizontal e vertical dos problemas sonoros, as duas dimensões investidas num mesmo projeto discursivo. Isto só foi possível graças ao acabamento do sistema tonal, aqui praticado com todo o luxo polifônico que remonta às suas origens, isto é, àquele longo processo através do qual o tonalismo foi extraído ou desentranhado dos desdobramentos do modalismo medieval (WISNIK, 1989, p. 131).

As experimentações sonoras do final do século XIX e as técnicas de composição do século XX apresentam um renovado interesse pela polifonia. O pensamento polifônico contemporâneo reforça uma trama de sonoridades sem subordinação, ou seja, uma livre expressão das várias vozes, uma gama de construções sonoras com representações gráficas em uma desconstrução total do sistema de notação tradicional. Um exemplo pode ser visualizado na escritura musical da composição *Artikulation*, de György Sándor Ligeti³⁵.

Figura 7: Fragmento da composição Artikulation de Ligeti (1956)



Disponível em: <https://www.co/t/experimental-music-notation-resources/149/183>

Na escuta da obra *Artikulation*³⁶, é possível observar fortes conexões sensoriais resultantes de associações sinestésicas: “ele descreve que a maneira como estabelecia relações entre sons, estruturas, cores e formas era tão visceral que a escuta de cores ou de formas era fator constante em sua vida” (GALLO DIAS, 2014, p.38). O autor constrói um emaranhado polifônico, visando à provocação da escuta, o que é possível visualizar nos variados sinais sonoros representados na partitura. O interesse pela polifonia, nos séculos XIX e XX, faz emergir os primórdios das experimentações de texturas musicais do período medieval e renascentista,

³⁵ György Sándor Ligeti é representante da música contemporânea e considerado um dos mais importantes compositores da segunda metade do século XX. Nasceu em 1923 e teve grande influência da música eletroacústica.

³⁶ Ligeti – Artikulation: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=71hNI_sKTZQ . Acesso em 18 de jul. 2020.

buscando também uma forte relação com a literatura. Esse é o ponto de aproximação com o conceito polifonia desenvolvida pelo campo da linguística.

O conceito de polifonia foi proposto por Bakhtin a partir do seu trabalho sobre a literatura, principalmente nas análises das obras do romancista russo Dostoievski (1821-1881). A ideia de polifonia consiste em uma multiplicidade de vozes que apresentam o mesmo protagonismo, ou seja, mantém com outras vozes do discurso uma relação de igualdade, caracterizando um tipo de texto que deixa emergir muitas vozes em oposição aos textos monofônicos.

[...] as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E, se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2008, p. 23)

Nas obras concebidas a partir dessa opção técnica, o herói não é um prolongamento ou objeto do autor, mas é composto como sujeito autônomo, cujo ponto de vista contrasta com o de outras personagens e com o do autor. Colocadas em confronto, salientam-se as múltiplas vozes, sem que haja uma hierarquia entre elas.

Dominique Maingueneau (1996) destaca que a questão referente à polifonia faz despontar o tema da identidade do sujeito enunciador, o qual pode assumir três categorias simultaneamente em um enunciado: a do “eu”, responsável pelos “atos ilocutórios”, pelos atos “de fala”, ou ainda, pelos atos “de discurso” (MAINGUENEAU, 1996, p. 85).

As influências estendem-se, ainda, à abordagem da categoria dos gêneros, em que Maingueneau destaca em consonância com Bakhtin, que eles só podem ser definidos quando visualizados em face de seus contextos sócio-históricos. Outro aspecto importante que remete às reflexões de Bakhtin quanto ao papel que se constitui na relação ouvinte-leitor, na estrutura dos gêneros, é a ênfase atribuída por Maingueneau ao *outro* na construção do enunciado:

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é, de fato, marcada por uma *interatividade* constitutiva (fala-se também de *dialogismo*), é uma troca, explícita ou implícita, com outros enunciadores, virtuais ou reais, e supõe sempre a presença de outra instância de

enunciação à qual se dirige o enunciador e com relação a qual constrói seu próprio discurso (MAINGUENEAU, 2013, p. 60).

Ao destacar a participação de distintos parceiros nas relações dialógicas, Maingueneau (2015) utiliza a denominação de enunciador e coenunciador. Nessa rede dialógica, o discurso encontra-se sempre contextualizado, pois não só contribui para definir o contexto, como também pode modificá-lo no curso da enunciação. Diante disso, afirma-se outra característica importante do discurso, quando ele remete a um sujeito: “[...] um EU, que se coloca como *fonte de referências* pessoais, temporais, espaciais” (MAINGUENEAU, 2013, p. 61).

A ideia de aproximação ao caráter polifônico da metáfora desenvolvida nos estudos bakhtinianos, subsidia a reflexão sobre uma proposta de textura sonora do século XXI, considerando-se a perspectiva dialógica e intertextual.

2.2.2 Textura sonora: um campo discursivo polifônico

A textura sonora, conceito inaugurado por Sérgio Bairon³⁷, é um campo composicional que compreende um processo de criação estética a partir da fusão de sonoridades, música e textos teóricos, por meio de “caminhos que explorem a relação entre criação e expressividade conceitual” (BAIRON, 2005). A ideia de textura sonora apresentada aqui difere da textura musical, pois não tem a intenção de corresponder a uma obra que se insira no campo da música. Contudo, o que marca a aproximação com a textura musical é a possibilidade de criação/composição pela manipulação e condução de sonoridades, para constituir um plano de perspectivas sonoras.

A linearidade na textura sonora está aliada a uma disposição temporal de fragmentos sonoros que oferecem correlações entre si, em um jogo contínuo de sonoridades e de ideias. Portanto, ela é um campo aberto à criação polifônica, dialógica e intertextual, de que resulta em produto sonoro carregado de significados, que se efetiva como instrumento de expressão de *Sonoridades Híbridas*.

Nesse sentido, a estruturação da textura sonora se constitui tanto como um espaço de criação/composição, como forma de produção de conhecimento, conforme proposto por Bairon (2005). O autor problematiza a expressividade verbal

³⁷ Sérgio Bairon inaugura o conceito de *textura sonora* em sua obra “Texturas sonoras: áudio na hipermídia” lançado em 2005.

como predomínio do pensar, enfatizando que a textura sonora possibilita a reflexão teórica “com a mesma competência que o texto científico já o faz” (Bairon, 2005, p. 40), visto que alia criação e fruição como possibilidade de reflexão teórica, tanto em seu processo de criação quanto nas vivências sensoriais de outras escutas.

Na elaboração de uma textura sonora, a multiplicidade de vozes apresenta o mesmo protagonismo, ou seja, os fragmentos sonoros, mesmo que em diferentes perspectivas de intensidades sonoras, se encontram em uma relação de igualdade, caracterizando um tipo de texto que deixa emergir muitas vozes. Há uma intensa estrutura polifônica e heterofônica que se entrelaça.

A fim de uma reflexão acerca de conceitos tratados nessa subseção, apresentamos a *Textura Sonora – a falta*³⁸, que integra o CD que acompanha a obra *Texturas Sonoras: áudio na hipermídia*, de Bairon (2005). Essa estrutura composicional da textura sonora permite que a ela sejam aplicados conceitos referentes aos estudos da linguagem. Nesse sentido, a textura em questão propõe a reflexão sobre as relações dialógicas que podem ser estabelecidas considerando-a como um campo discursivo. Para tanto, dispõem-se da gravação de áudio e do registro textual abaixo.

Essa textura, sendo uma expressão híbrida, constituída por aspectos polifônicos, dialógicos e cenográficos, permite exemplificar conceitos propostos por Mikhail Bakhtin e Dominique Maingueneau.

³⁸ Link para a faixa 2 “a falta”: <https://www.youtube.com/watch?v=Oj86ThbalrQ>

Figura 8: Texto da textura sonora “a falta”

TEXTURAS SONORAS	
<p>2 – a falta</p> <p>textura sonora: sérgio bairon e ayrton sant’anna canto: sérgio bairon vozes: silvia murachco, lawrence shum, eliana ficher, lucia santaella, cicero da silva, luis carlos petry e arnaldo antunes textos: ludwig wittgenstein, martin heidegger, michel de cerateau, mikhaïl bakhtine, sérgio bairon, lucia santaella e arnaldo antunes produção: lobo na lua</p> <p>Diálogos</p> <p>Digo: Em todos nós, lateja a falta de algo que jamais conseguiremos nomear. Curiosamente, é o manifestar desta falta essencial que promove o encontro entre estética e ética, que se confundem, se enroscam nas tentativas de definição e acabam encontrando guarida no interior de possíveis ampliações dos conceitos de obra de arte. Ampliações que acabaram dissolvendo a própria existência do conceito de obra de arte e nos remeteram para uma outra linguagem, a linguagem da multireferencialidade, a linguagem da falta. A expressividade da linguagem da falta está na linguagem do todo. Esta ampliação nos impulsionou à reformulação do conceito de completude, como algo alcançável pelo ser. Diz a poesia (Arnaldo Antunes) como filosofia: Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Digo: O real se manifesta como a maior expressividade da falta constitutiva, ou seja, como o mais conseqüente espaço para a linguagem e seus movimentos expansivos na direção da interatividade em meio a qual habita o mundo cotidiano. Marca da incompletude. Diz a poesia (Ayrton Sant’Anna) como psicanálise: Há um não sei quê de qualquer coisa na</p> <p style="text-align: center;">65</p>	<p>SERGIO BAIRON</p> <p>ausência das origens. Não crês? Não sei se já sentiste que no recôndito da alma vive uma saudade estranhamente triste de tudo o quanto não existe. Diz a história (Michel De Certeau) como filosofia: Traçamos ali a ultrapassagem da especialidade à banalidade. Digo: Esta textura sonora se apresenta como pele à falta da completude, como se nos fosse possível transpor sua invisibilidade, sua intactilidade. Tento pensar, a partir dela, que, sempre, algo deva transpor os limites do que se apresenta como inefável no interior dos textos científicos. Neste contexto, o inefável é sempre uma denegação do locucionário. Trata-se de uma profunda relação entre origem e esquecimento, entre imagem e palavra. Diz a filosofia (Ludwig Wittgenstein) como poesia: Imagine-se alguém que aponta para um lugar na íris de um olho de Rembrandt dizendo: “As paredes do meu quarto deviam ser pintadas com esta cor.” Diz a semiótica (Lucia Santaella) como poesia: O signo estético arranha o impossível do real.</p> <p style="text-align: center;">66</p>

Fonte³⁹

Conceitos de Bakhtin, de Maingueneau e de outros estudiosos anteriormente referidos, amparam a análise da textura sonora que tem como título “a falta”⁴⁰, com o intuito de situá-la em um campo discursivo marcado pelo hibridismo sonoro. Dessa forma, avalia-se a contribuição dos elementos sonoros – palavra, música, ruídos – à construção de sentidos, aos quais se agregam na caracterização das cenas enunciativas, das cenografias⁴¹ e do *ethos discursivo*⁴².

³⁹ BAIRON, Sérgio. Texturas sonoras: áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005, p. 65-66.

⁴⁰ A *textura “a falta”* integra a faixa 2 do CD, que acompanha o livro *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*, de Sérgio Bairon (2005)

⁴¹ A *cenografia* refere-se à especificidade do discurso, à intenção que a legitima, à própria enunciação, em que se mobilizam recursos linguísticos que constituirão as cenas – montagem do dizer a partir do visível, o todo.

⁴² O *ethos discursivo*, no contexto da semântica global, é resultante do que esta constitui em sua essência: a intertextualidade, o vocabulário, os temas, os modos de enunciação e os modos de coesão.

Considerando-se a cena englobante⁴³, a *textura sonora* “a falta” não se insere em nenhum campo discursivo específico, visto que nela se conjugam o discurso poético, o filosófico, o histórico, mesclando-se também as linguagens. Nesse sentido, o discurso é híbrido e sua linguagem heterogênea, o que caracteriza a cena genérica. A cenografia, efetivada pelo texto, constitui uma cena de vozes plurais em que ocorre a troca contínua entre uma e outra voz, formalizando-se enunciados inconclusivos que, por essa especificidade, manifestam a ideia da falta. No campo discursivo há, pois, o propósito de provocar a reflexão sobre a concepção de “falta”.

A cenografia, que segundo Freitas e Viana (2014), “não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto”, apresenta-se assim, como uma estrutura complexa, que recorre a sonoridades, expressões textuais e musicais, que imprimem cenas que a legitimam como possível campo de investigação.

Constituída por perguntas veladas, “a falta” visa a uma compreensão ativa e dialógica, tanto em si mesma quanto em sua interação com o interpretante. Como texto, ela valoriza a diversidade de sonoridades que, por vezes, competem entre si e se fundem compartilhando a cenografia que se constitui no trajeto temporal. Os enunciados, que aqui são relacionados às expressões sonoras, formam um todo dependente desse campo discursivo, como se verifica no excerto a seguir:

Fragmento 1: **Diz a poesia (Arnaldo Antunes) como filosofia:** Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. **Digo:** O real se manifesta como a maior expressividade da falta constitutiva, ou seja, como o mais consequente espaço para a linguagem e seus movimentos expansivos na direção da interatividade, meio da qual habita o mundo cotidiano. Marca a incompletude (BAIRON, 2005, p. 66).

A forma de estruturação do fragmento revela o dialogismo presente no enunciado, que provoca inferências a partir do **Digo**, em sequência a frase **Diz a poesia** ou **Diz a história**. Portanto, os enunciados do fragmento resultam da fusão entre poesia e filosofia, revelando um campo dialógico que provoca novas escutas e novas expressividades. Verifica-se aqui a ideia de intertextualidade, presente na relação discursiva materializada em textos, ou seja, no conjunto de relações que o texto mantém com outros textos (MAINGUENEAU, 1998).

⁴³ A *cena englobante* corresponde à definição mais usual de “tipo de discurso”, que resulta do recorte de um setor da atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso. (p.118)

Fragmento 2: **Diz a poesia (Ayrton Sant'Anna)** como psicanálise: Há um não sei quê de qualquer coisa na ausência das origens. Não crês? Não sei se já sentiste que no recôndito da alma vive uma saudade estranhamente triste de tudo o quanto não existe. **Diz a história (Michel de Certeau)** como filosofia: Traçamos ali a ultrapassagem da especialidade à banalidade (BAIRON, 2005, p. 65-66).

As ressonâncias e os ecos dos enunciados nesses fragmentos de textos e nas sonoridades que compõem a textura não se apresentam indiferentes, visto que há o propósito de provocar a reflexão sobre o conceito de “falta”. Esse propósito, como se constata na pergunta “Não crês?”, promove uma atitude ativa e dialógica do interpretante ao acionar sua capacidade de identificação da proposição que lhe é feita e cuja compreensão deverá alcançar.

Conseqüentemente, o fragmento parece traduzir as palavras de Bakhtin, quando afirma que “a palavra do outro deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo de comunicação dialógica que ele enseja, se transforma em sujeito (em outro eu)” (BAKHTIN, 2006, p.379). Nesse sentido, a textura sonora mostra que há uma relação entre o “eu” e o “outro” em uma arena, em um embate no qual agem forças centrípetas e centrífugas.

Assim, está em jogo o conhecimento do interpretante, tendo em vista que se ele não dispuser de informações suficientes para a identificação das significações do enunciado, sua compreensão responsiva estará comprometida e ele será incapaz de fazer reflexões profundas e complexas. Haverá, pois, uma prevalência da sinalidade⁴⁴ na relação entre signo e identificação na constituição do sentido.

Sob o ângulo sonoro, salienta-se a polifonia presente na textura. Ela compreende sons eletrônicos, sons de violão, enunciados em francês, alemão e português, com variações tímbricas de vozes. Inicialmente, há uma antecipação de um timbre grave, que introduz um trecho dedilhado ao violão e logo segue um conjunto de vozes sobrepostas, explicitando fragmentos de textos em francês e alemão. Há uma base musical na tonalidade menor que percorre toda a textura e que interage dialogicamente com os textos executados, e mais adiante, com a

⁴⁴ Sinalidade: conceito desenvolvido pela semiótica e pela linguística. A sinalidade refere-se a uma função pré-fixada, unidirecional, e assume de forma unívoca um determinado significado. Para Bakhtin, “enquanto uma forma linguística for apenas um sinal e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor linguístico”. (BAKHTIN, 2006, p. 87)

canção. Diante do processo enunciativo da textura, consideram-se tanto os aspectos linguísticos quanto os sonoro-musicais.

A base musical apresenta um caráter introspectivo, finalizando sempre com uma tensão que se resolve na tônica, nos diferentes momentos de repetição da base. Revela-se, assim, o caráter polifônico em toda a construção da textura sonora, uma sobreposição de sonoridades que hibridizam os enunciados. Os fragmentos sonoros, representados também por palavras muitas vezes sussurradas em meio ao conjunto, como também as frases ditas que se sobressaem, apresentam um diálogo intensificado pela característica polifônica. Marca-se aqui, a relação da polifonia textual com a ideia da intertextualidade, pois há um processo de incorporação de um ou mais textos, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Essa incorporação se dá nas referências aos intertextos, como por exemplo, na menção a Michel Certeau, e mostra-se também, de maneira transparente, no resultado polifônico da fusão sonora resultante.

A textura sonora apresenta uma disposição temporal de fragmentos que oferecem correlações entre si, em um jogo contínuo que está para além da teoria, explorando na textualidade resultante, “o que não pode ser simplesmente descrito pela linguagem científica formal” (BAIRON, 2005, p. 40). Todos os elementos sonoros presentes na textura, mesmo parecendo aleatórios, correspondem-se no intuito de provocar a reflexão acerca do conceito de “falta”. Nesse ponto, encontram-se características tanto polifônicas quanto heterofônicas, pois na medida em que as vozes, sonoridades e músicas sobrepostas se encontram, nem sempre parecem dialogar.

No aspecto polifônico, não há uma relação de subordinação das estruturas sonoras – sejam elas verbais ou musicais – que são equalizadas quanto ao timbre e à intensidade. Existe, por conseguinte, uma aproximação com a polifonia proposta por Bakhtin (2008), quando identifica a pluralidade das vozes em equilíbrio presentes nas obras polifônicas. Contudo, no âmbito dos enunciados da textura sonora, funcionam também mecanismos que podem revelar uma relação complexa de alteridade entre o enunciador e o interpretante.

A textura sonora ou o texto equivale a uma unidade completa, integra outros textos ao seu contexto, e nesse exemplo, traz à discussão questões filosóficas propondo uma reflexão acerca do conceito de “falta” e “incompletude”. Há uma maneira de dizer que incide sobre uma forma de existir, sobre um agir imaginário

que, aceito pelo coenunciador, pode mobilizá-lo a fim de se apropriar do efeito de sentido do discurso que pode ser compatível com a sua realidade ou vivência (MAINGUENEAU, 2008a).

Diante do exposto, conclui-se que a linguagem é inerente à constituição da cultura. As ideias dos diferentes autores mencionados reforçam a importância das relações dialógicas no contexto das diferentes culturas e ainda, as especificidades subjetivas na construção dos sentidos. Portanto, o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura (LARAIA, 1986, p.68).

À textura sonora analisada, propomos uma analogia com a ideia de que cultura apresenta manifestações híbridas e multifacetadas. Essa percepção está em concordância com Hall (1997), que concebe a cultura como um todo, o qual apresenta variações e conflitos, não existindo uma homogeneidade cultural. Nesse sentido se inserem as discussões acerca do conceito de hibridismo, como um fenômeno histórico-social, que possibilita refletir sobre o que resulta de colonizações, imigrações e migrações, de deslocamentos, encontros e misturas.

2.3 HIBRIDISMOS CULTURAIS

O conceito de híbrido e seus derivados, hibridismo, hibridação, hibricidade, estão cada vez mais presentes em pesquisas nos campos da antropologia, história, cultura, artes, política, tecnologia entre outros. Um conceito emprestado das ciências naturais, biologia e genética que é elevado aos “debates do multiculturalismo a uma força formadora de cultura” (HAN, 2019, p.40).

O termo hibridismo nasce da teoria de Darwin, na segunda metade do século XIX. Inicialmente, foi aplicado à biologia, às plantas e suas variedades, nas discussões sobre as possibilidades da natureza de misturar diferentes espécies. Logo, esse conceito estendeu-se às ciências sociais, a fim de discutir a mistura de raças como consequência do pós-colonialismo. É nesse contexto que o conceito de hibridismo se direciona às questões políticas, à discussão quanto à mistura de raças, ao conceito de mestiçagem. Para além dessas discussões no contexto das ciências humanas, o hibridismo apresenta-se em proposições diversas, na perspectiva de autores como o historiador inglês, Peter Burke, como o geógrafo

brasileiro, Rogerio Haesbaert, e como o antropólogo argentino, Néstor Garcia Canclini.

A ênfase da obra de Peter Burke está na reflexão sobre os caminhos e tendências da historiografia em uma perspectiva interdisciplinar que se desenvolve no âmbito da História Cultural. Os processos de hibridização são inevitáveis diante da globalização, e é nesse contexto que Burke (2013) propõe o conceito de hibridismo cultural como um processo de trocas culturais.

Esse processo é particularmente óbvio no campo musical, no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta mais recentemente. Novas tecnologias, inclusive a “mesa de mixagem”, obviamente facilitaram este tipo de hibridização. (BURKE, 2013, p.15)

A partir de várias leituras da hibridização, Burke faz uma divisão que considera a variedade dos objetos, as nomenclaturas utilizadas, as situações em que as ocorrências híbridas são potenciais à hibridização e o resultado desse processo em longo prazo. Quanto à ideia de variedades de objetos, Burke (2013) propõe a análise em uma perspectiva histórica, buscando observar o que se funde culturalmente, o que se mistura. O autor analisa a variedade de objetos que são hibridizados nas “religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música” (BURKE 2013, p. 23).

Apresenta também dois tópicos que se referem aos artefatos híbridos e às práticas híbridas. Como artefatos híbridos, a referência é relacionada à arquitetura e exemplificada com combinações de elementos de diferentes tradições, como as catedrais dos séculos XIV e XVII, construídas por artesãos alemães, italianos e armênios. Outros exemplos de artefatos estão relacionados ao mobiliário, imagens e textos. Quanto às práticas híbridas, o autor considera que podem ser exemplificadas na música, na religião, na linguagem, no esporte, nas festividades.

Trazemos como exemplo o romance *Leite Derramado*, de Chico Buarque, em que o narrador cita o gosto musical da personagem Matilde, com a música *Macumba Gegê*⁴⁵. Revela um gosto, uma escuta, uma paisagem sonora que representa a

⁴⁵ A religiosidade afro-brasileira foi um dos temas preferidos da música popular desde o final do século XIX. A começar com Chiquinha Gonzaga, que compôs em parceria com Augusto de Castro o batuque “Candomblé”, lançado em 1888. Já na segunda década do século XX, fez “Pererê” com Eduardo Souto e João da Praia, e “Macumba Gegê”, lançada por Sinhô em 1923 (MATTOS, 2012, p. 198).

hibridação cultural, uma mescla de gêneros entre o clássico e o popular. A expressão artística consumida e propagada direciona o leitor a conceber sua identidade e seus gostos que se voltam para a cultura popular, com menção ao maxixe, revelam o hibridismo cultural e o sincretismo religioso presentes na música *Macumba Gegê*, a qual traz consigo outros atravessamentos históricos:

O samba *Macumba Gegê*, do compositor Sinhô, foi censurado pelo Governo de Getúlio Vargas (1882-1954); Gegê era o apelido do ditador. Vargas atacou o Frente Negro Brasileiro, organizado em 1930, e outros movimentos políticos da mesma índole. Apesar da repressão, vários cultos de origem africana sobreviveram. Entre eles a música e a dança, investidas de poderes sobrenaturais, desempenham um papel fundamental. O mais conhecido destes cultos é o candomblé, praticado na Bahia, Recife [...]. Depois de batuncajé, ritual inicial, seguem os cantos e a dança, acompanhados por atabaques, e se invoca aos deuses e se rememora aos antepassados (LEYMARIE, 2015, p.53) [tradução nossa].

A narrativa é marcada por aspectos interculturais, intertextuais e híbridos. O contexto histórico da música citada nos leva ao compositor “Sinhô” (José Barbosa da Silva) reconhecido como um grande sambista. Sua música *Macumba Gegê* resulta de uma mistura entre o maxixe e o samba. Inicia com a introdução do trecho da *Habanera*, que é o nome popular da ária de *Bizet L'amour est un oiseau rebelle*. Na execução do trecho inicial, ele já apresenta uma acentuação forte, marcada em compasso binário. Então, segue com mais ênfase o maxixe, e na metade da música intensifica-se o samba. A mescla é consequência da época, do nascimento do samba que resulta da fusão das sonoridades afro-brasileiras constituídas até então.

A canção marca um momento histórico, o nascimento do Samba, o qual é apropriado pela ficção (metaficcionalizado). O samba é representativo do negro e do mulato, então, há uma articulação/montagem, pois se Matilde é mulata e não faz parte do grupo aristocrático da narrativa, a música que a representa tem esse mesmo teor: *Macumba Gegê*.

As diferentes formas de leitura do hibridismo ou de processos de hibridização em domínios da cultura propostos por Burke (2013, p.7), abrangem também a discussão quanto aos aspectos positivos e negativos do fenômeno do hibridismo cultural: “O preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. Por outro lado, há também uma escuta positiva do que se mistura

e se funde, do que se hibridiza e coexiste, o que gera inovação e criação “em um período como o nosso, marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes” (BURKE, 2013, p. 20).

Haesbeart (2012) refere-se a um “[...] mundo de identidades mescladas, ‘mestiças’, ‘híbridas’ ou ‘transculturadas’, e traz à discussão os conceitos de hibridismo/transculturação e multi/transterritorialidade, problematizando a construção identitária-territorial contemporânea” (HAESBEART, 2012, p.28).

Os conceitos de transculturação e hibridização, no processo das imigrações e migrações propiciam a reflexão e a possibilidade de compreensão acerca dos aspectos culturais que invadem e transformam os sujeitos em pessoas locais e globais. O autor acrescenta que os atuais processos de construção identitária estão relacionados às ideias de globalização, estabilidade na fluidez e na multiplicidade, em uma constante mobilidade. Discute o hibridismo cultural numa combinação desigual de forças, em seus aspectos positivos e negativos, já apontados por Burke (2003). Nesse sentido, Haesbeart propõe a representação positiva do hibridismo cultural como “hibridismo antropofágico”, um movimento conscientemente assumido por grupos que denomina como subalternos.

A base da reflexão de Néstor García Canclini acerca do fenômeno da hibridação cultural está na discussão das concepções de moderno diante das filosofias pós-modernas, as quais não concebem os movimentos culturais em sua criativa visão de progresso. O foco está nos países latino-americanos que se apresentam ainda dependentes das tradições em que “a modernidade não terminou de chegar” (CANCLINI, 1998, p. 17). Destaca a situação da América Latina em relação à valorização da arte como elemento fundamental das sociedades, diante do intenso e contínuo movimento artístico produzido.

Para Canclini (1998, p18), os conflitos acerca do moderno estão relacionados ao que separa as nações e aos “cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam”. Contudo, considera que a fusão gerada pelos cruzamentos está para além das imposições hegemônicas e institucionais. Acredita que há uma adaptação interna do sujeito e que ela resulta das necessidades da vida cotidiana, as quais estão incorporadas nos fazeres e saberes diversificados, que fundem tradições cultas e populares.

Nesse sentido, Canclini (1998, p.19) destaca a importância de uma ciência social nômade que possa percorrer esses campos, “que redesenhem esses planos e

comuniquem os níveis horizontalmente”. Assim, propõe a revisão da concepção do mundo da cultura em camadas para,

[...] averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva (CANCLINI, 1998, p. 19).

Nas discussões acerca da ideia de mistura, fusão, há também termos utilizados como sincretismo, mestiçagem, entre outros. Canclini (1998, p. 19) considera a ideia de processos de hibridação a melhor alternativa, pois abrange diversas “mesclas interculturais”, não somente as raciais que costumam estar relacionadas ao termo mestiçagem. Também considera que o sincretismo está mais relacionado às “fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”. Além disso, acredita que os termos mestiçagem e sincretismo não dão conta dos processos modernos de hibridação que se tornam visíveis no espaço urbano:

Os migrantes atravessam a cidade em muitas direções e instalam, precisamente nos cruzamentos, suas barracas barrocas de doces regionais e rádios de contrabando, ervas medicinais e videocassetes. Como estudar os ardis com que a cidade tenta conciliar, tudo que chega e prolifera e com que tenta conter a ordem: a barganha do provinciano com o transnacional, os engarrafamentos de carros diante das manifestações de protesto, a expansão do consumo junto às demandas dos desempregados, os duelos entre mercadorias e comportamentos vindos de todas as partes? (CANCLINI, 1998, p. 20)

Canclini (1998) destaca que, tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores, quiseram construir objetos puros; aqueles se preocupavam em preservar culturas nacionais autênticas, e estes, em não fechar as fronteiras territoriais, dando ênfase ao fazer artístico e ao saber pela experimentação em si, dando ênfase à ideia do progresso. Contudo, segundo o autor, todas as especulações acerca das culturas híbridas, principalmente no contexto latino-americano, não são efetivas na explicação quanto às transformações das “relações entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica.” (CANCLINI, 1998, p.24). As prioridades, no contexto da América Latina, sempre recaem nos avanços tecnológicos, modernização da economia, superação das estruturas de poder, ações contra a corrupção, etc. Carentes de uma coesão social em todos os âmbitos da sociedade.

Para que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos? Não tivemos uma industrialização sólida, nem uma tecnificação generalizada da produção agrária, nem uma organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material que, conforme lemos de Kant e Weber, teria sido transformado em senso comum no Ocidente, o modelo de espaço público onde os cidadãos conviveriam democraticamente e participariam da evolução social (CANCLINI, 1998, p.24).

A reflexão sobre a modernidade e pós-modernidade na América Latina foi desenvolvida pelo autor na segunda metade do século XX. Contudo, considerando hoje, duas décadas do século XXI, nada mudou no que se refere às tradições e modernidades em suas diversidades e desigualdades. A América Latina se apresenta como um continente heterogêneo, com fortes marcas da colonização, em que cada país apresenta diferentes formas de desenvolvimento. Nesse cenário, concebeu-se que a pós-modernidade não seria uma substituição do mundo moderno, mas “uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se” (CANCLINI, 1998, p. 25).

Contudo, em meio às mudanças que são inevitáveis, a pós-modernidade abre-se para a relativização de doutrinas, o que segundo o autor, direciona a atenção à “separação entre culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade [...]”. Nesse contexto está a possibilidade de uma abertura para pensar nas interações e integrações das diferentes expressões humanas (CANCLINI, 1998, p.28). Para o autor, no âmbito das culturas tradicionais, os estudos apontam que estas têm se desenvolvido e se transformado nas últimas décadas, portanto, os grupos não são mais estáveis.

Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CLANCLINI, 1998, p. 220-221).

No contexto da música brasileira, como exemplo de práticas híbridas (BURKE, 2013), a música conhecida como “caipira” ou “sertaneja de raiz”, passou por grandes transformações considerando a sua origem rural, representativa da região rural do Centro-Oeste e Sudeste do Brasil. Esta dinâmica cultural, movida por

aspectos sociais, econômicos, mercadológicos, hibridizou o sertanejo de raiz, ao que conhecemos como sertanejo universitário, um estilo de música popular brasileira com grande difusão, que atinge milhões de pessoas, um fenômeno do mercado musical brasileiro do século XXI. É possível acompanhar o processo de transformação e hibridização desse gênero considerando sua trajetória histórica do meio rural para o meio urbano, mediado pela ascensão dos meios de comunicação a partir da primeira metade do século XX.

Em 1910, a indústria de discos começa a difundir-se no Brasil e neste período já havia referência à música caipira como representante do meio rural, que se manifestava por gêneros como modas, toadas, caterete, cururu, emboladas. Em consequência do êxodo rural, a incorporação de elementos musicais do meio campestre na produção de poetas urbanos, passa a expressar nas letras das canções uma visão idealizada e bucólica relacionada ao campo. Assim, “a música sertaneja agiu como mantenedora dos valores referenciais desse povo no momento e após o êxodo rural” (VILELA, 2015, p. 145).

Entre 1920-1930, o movimento modernista, que eleva o nacionalismo, promove uma identificação e valorização de diferentes contextos culturais regionais (ZAN, 2008). Sendo assim, a cultura expressa no meio rural passou a ser reconhecida como representativa de uma identidade nacional, marcada pela simplicidade do homem do campo. Neste contexto, em meio à expressão do mercado fonográfico e radiofônico, ocorrem o registro e a disseminação de “gêneros originários do meio rural da região sudeste” (ZAN, 2008, p.2). E destaca-se, com mais ênfase, a denominação “Música Sertaneja” para se referir a um gênero da música brasileira, que traduz em sua origem a vida do homem do campo, da região interiorana. Contudo, ao entrar na esfera da indústria fonográfica, o gênero perde sua função inicial como mediadora dos rituais do meio rural e, inserido no mercado de consumo, passa a ser uma mercadoria. A partir de então, segue-se uma trajetória de transformações da música sertaneja, influenciada por aspectos econômicos, tecnológicos, sociais e culturais.

O hibridismo sonoro resultante de encontros interculturais pode ser observado nas características da música sertaneja ainda em sua origem, em sua manifestação relacionada ao ritualístico, às práticas festivas e religiosas, responsáveis pela socialização. Segundo (ZAN, 2008), folcloristas, historiadores e etnomusicólogos,

atribuem uma influência europeia, mesclada à cultura indígena e alguns aspectos da cultura africana presentes na música caipira.

A viola, por exemplo, pode ser uma derivação do instrumento português chamado viola de arame ou viola braguesa (possivelmente por ser originária de Braga), introduzida no Brasil pelos jesuítas. A moda, poesia cantada com acompanhamento de viola e/ou violão, mantém algumas características herdadas das cantigas de gesta e do romanceiro tradicional ibérico. Narrativa de fundo dramático, a moda normalmente conta casos extraordinários, sensacionais, ou descreve eventos relevantes do cotidiano caipira (ZAN, 2008, p. 3).

Outro aspecto característico da música caipira de herança europeia é o canto em duas vozes com intervalo de terça, enquanto as vozes agudas parecem ter raízes ameríndias (ZAN, 2008). A composição de Cornélio Pires, “O Bonde Camarão”⁴⁶, revela o gênero “tipicamente caipira só conhecido em seu *habitat*: a moda de viola (VILELA, 2015, p. 96). Com a difusão da música caipira pela indústria fonográfica e radiofônica, que se iniciou no Brasil em 1922, novas sonoridades retornam à zona rural, e nesse trânsito, a música sertaneja segue em transformação. Destaca-se a revelação do violeiro, surge o “pagode caipira” com Tião Carreteiro imprimindo ritmos como o cururu e o recortado, e criam-se letras que não utilizavam mais o romance como problemática (VILELA, 2015, p.110).

A década de 60 segue influenciada pela jovem guarda e do *rock and roll*. As duplas começaram a apresentar novo visual, deixando a viola por instrumentos da música pop, caracterizando assim o que passou a ser denominada de música sertaneja. As duplas que insistiram em continuar com a viola e o violão foram desaparecendo.

Essa música chegou de chofre segundas e terceira gerações de migrantes, que constituíram seu grande público. Nem tão caipira, nem tão urbana, essa modalidade representou o quase fim de suas antecessoras e se aliou à ideia de um campo onde já não mais cabiam os modos de produção e nem os valores de seus antigos habitantes, os caipiras (VILELA, 2015, p. 113),

A música sertaneja se insere em um momento caracterizado por sons urbanos com a utilização de outros instrumentos, como guitarras elétricas, teclados, bateria, inserindo-se no ambiente da música pop. Sua trajetória que retrata as transformações de uma cultura sonora que se hibridiza, processo intensificado

⁴⁶ Link para o áudio da música O Bonde Camarão:
<https://www.lettras.mus.br/cornelio-pires/1132252/>

“pelas novas tecnologias comunicacionais, pela reorganização do público e do privado no espaço urbano e pela desterritorialização dos processos simbólicos” (CANCLINI, 1998, p.29).

Nesse sentido, a ideia de híbrido como mistura, fusão, fenômeno que quebra e transgride, é inerente às transformações e mudanças que circundam os sujeitos, cada vez mais hibridizados pela tecnologia.

Segundo Krysinski (2012), o hibridismo é um elemento incontornável, quando se refere ao discurso literário, mas considera que:

É também uma das questões centrais das práticas culturais, sendo estas indissociáveis da vida social, da produção artística, da literatura e da língua, em seu sentido mais amplo. O hibridismo aparece, pois, sob diversas etiquetas. Ele cobre uma zona interdiscursiva no cruzamento de disciplinas diversas (KRYSIŃSKI, 2012, p. 232).

Considerando as conexões que caminham concomitantes e se entrelaçam no decorrer da história, este trabalho propõe pensar o hibridismo como um processo em constante movimento e transformação. Nesse sentido, foca-se em um hibridismo resultante da mistura e de uma diversidade conjunta de materiais expressivos, que se abre ao campo das sonoridades, o qual também é objeto do processo de hibridização cultural. Sonoridades preenchem o universo cotidiano e se constituem no e com o mundo desde os primórdios da existência humana, de forma atemporal e dinâmica e hoje são parte da cultura globalizada em todos os seus âmbitos.

3 O FENÔMENO SONORO E SEUS HIBRIDISMOS

O som, introduzindo-se na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o. (Schafer, 1991, p.73)

Este capítulo apresenta elementos do universo sonoro e musical, na relação entre materialidade e sentido para destacar o som, o ruído, o silêncio e a música como base que fundamenta a reflexão acerca das sonoridades híbridas. Nessa perspectiva, temos como pano de fundo a paisagem de um multi hibridismo cultural de onde emerge o som, como fenômeno físico e desdobrado em expressões que vão de locuções à música. Assim, este é sempre representativo de diferentes culturas e momentos históricos, estabelecendo-se, por isto mesmo, como objeto da antropologia sonora.

É importante traçar tais limites e fronteiras, uma vez que nossa proposta instiga criar-se um ambiente estrito, onde coexistirão de múltiplas formas as sonoridades híbridas culturais – porque serão sempre culturais – emergidas para atenção do participante, levando-o a construir inter-relações em uma dinâmica de sobreposições (auditivas) sonoras, em busca de sentido, analogias, emoções e entendimentos.

Neste reduto de texturas sonoras, estas coexistem, portanto com o agente participante, com as suas memórias auditivas, com as palavras mais atuais em seu consciente as quais, minutos antes, ali vagavam numa massa de sons cotidianos, sem as referências multi materializadas da audição.

Adentrar este universo implica questões relativas ao som e à música, à acústica e suas propriedades, concebendo o som como entidade de valor para além da sua presença na música e para além da locução do texto, onde as matizes da pronúncia norteiam o sentido.

Trata-se de considerar um universo de frequência, vibração e reverberação, o som como matéria e representação. Nesse contexto, destacam-se autores que trazem contribuições acerca de aspectos relacionados à acústica, à trajetória histórica das sonoridades e da música, às ambientações sonoras e a sua relação com a cultura.

Na segunda metade do século XX, Raymond Murray Schafer, compositor canadense, escritor, educador musical e ambientalista, ateu-se ao estudo do som e do ambiente sônico, oferecendo uma contribuição fundamental para o campo da

ecologia sonora. Sua sensibilidade e curiosidade científica acerca das sonoridades do cotidiano provocaram uma nova concepção da escuta e da consciência sonora. Ele estudou o ambiente acústico de forma sistemática, destacando as mudanças que aconteceram na produção de sons no decorrer da história e a influência destas no comportamento do ser humano: “Querida que as pessoas se dessem conta do quanto a paisagem sonora é dinâmica, transformável e possível de ser aperfeiçoada” (SCHAFER, 2001, p. 11). Assim, para Schafer, o ambiente acústico apresenta-se como um campo de pesquisa.

O músico, compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik percorreu uma trajetória singular no campo da música. Literatura e música formam o pilar de suas atividades, constituído a partir de uma perspectiva interdisciplinar que se amparou no interesse pela canção popular brasileira⁴⁷. Sua obra *O som e o sentido - Uma outra história das músicas*, lançada em 1989, aborda a natureza do som na vida humana, no corpo que é vibração, pulsação e frequência. Wisnik (1989) traça uma trajetória do som puro em face das diferentes formas musicais, destacando dois elementos básicos: a experiência acústica concreta e a comparação com estruturas produtoras de sentido, a língua, o mito e a sociedade.

Por sua vez, Flo Menezes e Silvio Ferraz são reconhecidos compositores de música eletroacústica⁴⁸, que também trazem uma importante contribuição para as reflexões no campo das sonoridades com suas produções musicais e com obras como *A acústica musical em palavras e som* (MENEZES 2003) e *Livro das sonoridades* [notas dispersas sobre composição] (FERRAZ, 2005).

Flo Menezes é compositor representante da música erudita contemporânea, da teoria estética e do conceito de música maximalista, impulsionou a música eletroacústica nacional ao alcance internacional. Silvio Ferraz desenvolve pesquisas e projetos no campo da composição musical contemporânea, com o uso do computador, estudando as implicações do conceito de tempo na música do final do

⁴⁷ José Miguel Wisnik - Dedicou-se à música como compositor e, posteriormente, como pesquisador, buscando a aproximação entre música e literatura, movimento em que se destaca a tese de doutorado *Dança Dramática: Poesia e Música Brasileira*.

⁴⁸ Estilo de composição musical que surgiu no século XX a partir da música concreta e da música eletrônica, com seus expoentes Pierre Schaeffer (compositor da música concreta) e Karlheinz Stockhausen (compositor de música eletrônica), o qual conduziu ao desenvolvimento da música eletroacústica. A música eletroacústica consiste em composições que resultam de sons gravados e/ou sintetizados. Estes são gravados, transformados no computador e combinados musicalmente na composição da obra. Link para a obra *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vdle2CrorMM&list=TLPQMjEwNzlwMjBfG_CIP5uLiq&index=21. Acesso em 21 de jul. 2020.

século XX e século XXI. Em suas composições, explora a escrita instrumental com uso de técnicas estendidas e no desenvolvimento de técnicas de reescrita musical.

Diante do advento da tecnologia e principalmente da eletrônica, o estudo acerca do som como fenômeno acústico foi amplamente desenvolvido, tanto no campo da pesquisa quanto na ampliação de técnicas de composição. Nesse sentido, considera-se relevante traçar um percurso que, partindo do fenômeno sonoro, chegue às suas representações híbridas.

O som é uma energia que se propaga por meio da vibração. Uma onda que se movimenta no ar e que é captada por meio da escuta e interpretada pelo cérebro. Ele é resultado de uma frequência rapidíssima, uma onda oscilatória, um movimento vibratório que ocorre no tempo.

Como as moléculas estão em contínuo movimento, a produção de sons é, na verdade, ininterrupta, da mesma forma como, já desde os tempos mais remotos, conjecturava-se sobre a existência, em nível macroscópico, de uma harmonia das esferas, decorrente do *perpetuum mobile* dos astros (MENEZES, 2003, p. 18. grifo do autor).

Todo esse movimento, energia, vibração e recepção como fato sonoro só é possível por meio de três fenômenos que são interdependentes: “uma fonte sonora, um meio elástico que propague o efeito e um aparelho receptor” (VASCONCELOS, 2002, p. 33).

Um som poderá ser produzido quando, por algum processo, fazemos um objeto vibrar. Este objeto torna-se a fonte sonora. No ato de vibrar, esta fonte sonora libera uma certa quantidade de energia para um meio elástico. Esta energia se propaga neste meio, atingindo um aparelho receptor, que pode ser o nosso ouvido” (VASCONCELOS, 2002, p.33).

Cabe destacar que as pesquisas acerca do som possibilitaram a identificação de diferentes ondas sonoras e a distinção, não somente da forma como ele é percebido, mas também da representação gráfica do som musical e não musical. Para Menezes (2003, p.21), os tipos de som são caracterizados da seguinte forma: som senoidal, som tônico (ou composto), som complexo (ou mistura) e ruído.

Segundo o autor, a periodicidade do som em sua vibração, como exemplo do som musical, não é de fato *estritamente periódica*⁴⁹, pois há micro-variações que o ouvido humano não consegue identificar. O ouvido percebe o conjunto resultante do

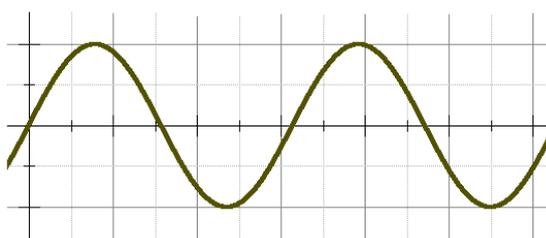
⁴⁹ Grifo do autor

período da vibração desses sons como um som periódico, a qual também é chamada de vibração quase periódica⁵⁰:

Vibrações periódicas, ou melhor ainda, quase-periódicas, são associadas à percepção de uma determinada nota musical, e por isso denominadas *sons de altura definida*. Tais sons são, na terminologia da composição musical contemporânea desde o evento da música eletroacústica em 1948, denominados de *sons tônicos* (*sons toniques*) de acordo com Pierre Schaeffer (o pai da música concreta), ou de *sons compostos* (*zusammengesetzte Klänge*) de acordo com Herbert Eimert (o pai da música eletrônica) (MENEZES, 2003, p.22).

Nesse contexto, a categorização e a explicação física sobre a frequência e ondas sonoras de sons de altura definida, correspondem aos sons musicais, que são gerados eletronicamente e não se encontram na natureza. Neste estudo, a caracterização da onda sonora mais simples é a *onda senoidal*, que representa o tipo mais simples de vibração, que, segundo Menezes (2003, p. 22), é chamado de “*movimento harmônico simples*”. Essa denominação resulta na seguinte representação gráfica.

Figura 9: Representação gráfica do som senoidal⁵¹



Fonte: Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/introducao/som.html>

Acesso em: 03 de mar. de 2019.

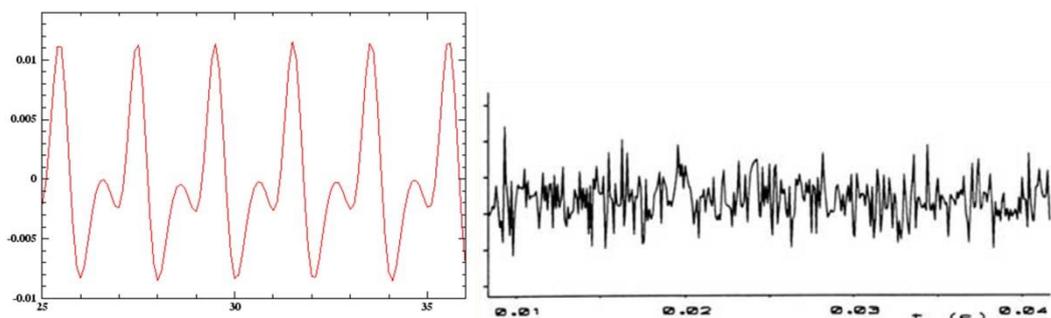
Menezes (2003) aponta que todo som não senoidal é resultado de um somatório de sons senoidais, e se essa sobreposição se dá em números inteiros “a sensação periódica que existe no som senoidal isolado é preservada; temos então um *som tônico* ou *composto*, de altura definida” (p. 24). Os objetos que vibram de maneira não-periódica ou aperiódica, sem regularidade de repetição, não apresentam uma definição de altura e não têm a possibilidade de serem definidos

⁵⁰ Grifo do autor

⁵¹ Link para escuta do som senoidal: <https://soundcloud.com/denise-blanco-santanna/242530-hinoirocks-sine>

como nota musical. Esses são denominados como sons inarmônicos em relação aos sons harmônicos encontrados na música. Portanto, o inarmônico está relacionado a não periodicidade ou à aperiodicidade, o que na acústica caracteriza os ruídos.

Figura 10: Representação gráfica de som periódico e aperiódico.



Onda periódica

Onda aperiódica

Fonte: Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/mod/book/tool/print/index.php?id=504285>

Acesso em 03 de mar. de 2019.

Esses sinais sonoros, para Wisnik (1989, p.23) não se apresentam como “simples e unidirecionais, mas complexos e sobrepostos”. Portanto, a onda sonora se constitui de sobreposições e interferências, uma complexidade que caracteriza um único som. Já existe aqui, um hibridismo na própria constituição do som, que resulta de um feixe de ondas, com uma superposição de frequências. Segundo o autor, “De modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo” (WISNIK, 1989, p. 23). Isso implica uma multiplicidade de elementos que o caracterizam. Esses elementos, chamados de propriedades do som, altura, intensidade e duração, determinam as especificidades de cada um, “aquela singularidade colorística que chamamos de timbre” (WISNIK, 1989, p.24). As propriedades do som constituem o objeto de muitos estudos no campo da música.

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjunção dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos-harmônicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinças e curvas de força na sua emissão) (WISNIK, 1989, p. 26).

Para Schafer (1991, p. 74), “o som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso”, porém, em um estado suscetível de mudanças, de variações. A onda sonora que é determinante de um som movimenta-se e invade a matéria, “modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p.18). O som só existe em função da oscilação entre os impulsos e repousos da onda sonora que o tímpano auditivo registra. Para Wisnik (idem), “não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio”.

Portanto, há muitos silêncios nos sons, assim como há sons no silêncio, o que permite declarar que a vida está imersa em sonoridades, sobretudo em um silêncio que jamais será absoluto⁵². Nessa direção, podemos citar a composição 4.33⁵³, de John Cage, em que não há uma execução musical propriamente dita e em que todos os sons da plateia e do ambiente se destacam como parte da obra. Portanto, o suposto silêncio que é provocado pela não execução, abre-se para a escuta das sonoridades que surgem no ambiente, com uma gama de timbres diferenciados que ocorrem no momento da apresentação da peça, sons que se fundem criando naquele tempo e espaço uma ambientação sonora que nunca se repetirá.

Nesse sentido, Schafer destaca que o silêncio “é uma caixa de novidades”, imprevisível e inconstante:

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que o outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa (SCHAFER, 1991, p.71).

A relação entre som e o silêncio é intrínseca e tudo acontece na escala do movimento, “*sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo*” (MENEZES, 2003, p.18, grifo do autor).

⁵² Este fato o compositor John Cage, um marco da música contemporânea, pôde comprovar com a sua experimentação quando entrou em uma câmara anecoica à prova de som. O resultado é que não houve silêncio absoluto, pois escutou dois sons, um agudo, representando o sistema nervoso, e um grave, referente à circulação sanguínea, pois os sons do próprio corpo eram audíveis.

⁵³ O intérprete senta-se ao piano e faz todos os gestos como se fosse iniciar a execução da peça, mas não toca nenhuma nota. Permanece em silêncio, repetindo os gestos sem tocar, no tempo de 4'33”.

Nessa relação entre som e silêncio, Schafer (1991) considera a presença do ruído como um elemento negativo. Ele caracteriza como um som indesejável, qualquer som que interfere e destrói o que se quer ouvir. Portanto, em sua concepção, o ruído é interferência e “para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos” (SCHAFER, 1991, p.9).

Contudo, essa concepção de Schafer (1991) está para além da explicação científica do fenômeno físico que Wisnik (1989) apresenta como ruído. No âmbito da física acústica, Wisnik (1989, p. 27) caracteriza o ruído como frequência confusa, “um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada”. Nesse sentido, o som estaria representado por frequências regulares, estáveis, contínuas, com altura definida, e o ruído por frequências irregulares, instáveis, não contínuas, como por exemplo, o que se chama de barulho.

Essa concepção distingue o que se apresenta como som musical e som não musical, o que é mais perceptível musicalmente, no caso do som com altura definida ou qualquer outro tipo de som que não seja o musical. Aqui se apresenta uma situação interessante acerca das sonoridades, diante das quais pode-se levantar o seguinte questionamento, considerando o contexto do século XXI: Qual a relação entre som, ruído e música e quais as características que os definem?

Essa reflexão está diretamente relacionada às significações que, tanto o som como a música representam no âmbito de diferentes culturas. Analisada a ideia de ruído no contexto da música contemporânea, seguindo a linha do tempo da música erudita, qualquer tipo de som é matéria-prima para a composição além dos sons musicais, sendo incluído ainda, o ruído ou o que se costuma denominar barulho. Portanto, nesse cenário, o ruído não ganha destaque como algo indesejável, mas como parte das sonoridades presentes nas obras. Dessa forma, o conceito de som abrange tudo o que o ouvido humano escuta.

Nessa linha, Schafer (1991) dá um sentido ao ruído, caracterizando-o como algo que interfere no que se está ouvindo, independente do tipo de som ou da frequência, que são aspectos que caracterizam o ruído para Wisnik (1989) e Menezes (2003). Portanto, são estudos e concepções que se complementam e se aliam diante das características e singularidades do ruído no âmbito do estudo da acústica, como uma variação que é ocasionada pela inconstância, pela vibração não periódica ou aperiódica, já comentada por Menezes (2003). Como resultado desses

estudos, destaca-se o *ruído branco*⁵⁴, uma analogia à cor branca que resulta da mistura de todas as cores. Esse ruído define-se pela oscilação das durações em pulsações inconstantes, alturas em diferentes frequências e movimentos ilimitados, traços que caracterizam o som do mar (WISNIK, 1989, p. 27).

O ruído branco estende-se, pois, com densidade de energia espectral constante por toda a gama das frequências audíveis. Exemplo de ruído branco é, na natureza, o som do mar e, nas máquinas, o do motor de avião ou o da televisão fora de sintonia (MENEZES, 2003, p. 26).

Portanto, estamos diante de duas grandes experiências sonoras, as que produzem o som afinado por meio de frequências regulares e estáveis, e as que produzem os ruídos, resultantes de frequências irregulares e inconstantes. E nesse contraste entre som e ruído, no que se opõe e se mistura, é que segundo Wisnik, (1989, p. 27), as culturas fazem as suas músicas. “Um coro cantando uma única nota contra o ruído branco das ondas, contém, digamos assim, uma espécie de redução sumária de todas as possibilidades da música, oscilando entre a organização e a entropia, a ordem e o caos” (WISNIK, 1989, p. 27).

Cabe destacar que em todos os períodos da história da música ocorreram inovações referentes ao campo musical, abrangendo estrutura e recursos instrumentais, resultando em novas combinações sonoras. Schafer (2001) destaca que há duas ideias básicas acerca do que é ou deveria ser a música, as quais podem ser encontradas em dois mitos gregos – Dionísio e Apolo. O primeiro mito considera o surgimento da música como produto de uma emoção subjetiva, e o segundo afirma que ela “é o resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo” (SCHAFER, 2001, p. 20-21). Portanto, existe um fator intrínseco e extrínseco no que tange ao som e à música no decorrer de nossa trajetória histórica. Do mito dionisíaco aos recursos expressivos do artista romântico do século XIX, ao expressionismo do séc. XX até a formação dos músicos na atualidade, a manifestação musical está relacionada a um som interno, que vem do âmago do homem.

Por outro lado, o mito apolíneo relaciona a música a um som externo, “enviado por Deus para nos lembrar a harmonia do *universo*” (SCHAFER, 2001, p.

⁵⁴ Link para escuta do ruído branco:

Disponível em: <https://freesound.org/people/newagesoup/sounds/349315/> Acesso em: 21 de mai. 2020.

21). A música, nessa concepção é matemática e exata, sendo a base dos estudos de Pitágoras e dos teóricos medievais. Essa amplitude de compreensão já colocava a música em um cenário interdisciplinar e híbrido e, por isso, na Idade Média, ela era uma disciplina do *quadrivium*, fazendo interlocuções com a aritmética, a geometria e a astronomia. O caráter de exatidão e sua relação com os números influenciou a técnica de composição dodecafônica de Schoenberg⁵⁵, na primeira metade do século XX.

Seguindo a trajetória da música erudita ocidental, destaca-se o período do Romantismo, em que sonoridades, no que tange à expressividade melódica, à harmonia, ao ritmo e à técnica passaram a ser experimentadas. É nesse caminho que novas ideias de sonoridades emergem das mudanças conceituais e estruturais da música, aliadas às mudanças culturais, sociais e políticas. Essas transformações sonoras têm evocado, no decorrer da história, novas escutas e novas expressividades estéticas.

Foram justamente as experimentações da segunda metade do século XIX, voltadas às sensações, aos sentimentos e à fantasia, que constituíram a base da expressão artística desse período e a busca por novas sonoridades. Podemos considerar que, a partir desse período, se inicia o movimento em direção ao campo sonoro como entidade de valor, movimento que extrapolou em muito o campo dos estudos musicais, constituindo novas possibilidades de expressão e características próprias. Além disso, o Romantismo musical provocou mudanças significativas no cenário artístico-cultural da época, abrindo caminho para interfaces com a literatura e a pintura:

Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas artes plásticas, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores. Não raro, uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto pelo compositor, ou algum poema ou romance que lera. Imaginação, fantasia e espírito de aventura são ingredientes fundamentais do estilo romântico (BENNET, 1982, p. 57).

Desde então e diante das descobertas da era industrial do século XIX, novas fontes sonoras se desenharam. Com a Revolução Industrial, as paisagens sonoras

⁵⁵ Arnold Schoenberg – compositor austríaco da música contemporânea erudita e criador do dodecafonismo, técnica de composição que utiliza os doze sons da escala cromática fugindo do sistema tonal e da harmonia tradicional. Revolucionário e grande influenciador da música contemporânea do século XX. Link para o Concerto, Op. 42 de Arnold Schoenberg <https://www.youtube.com/watch?v=JEY9ImCZblc>

transformaram-se, pois as máquinas, os meios de transporte e os eletrodomésticos instigaram os compositores a uma aliança sonora na utilização de recursos eletrônicos, com a possibilidade de gravar e criar sons. Na atualidade, os sons invadem intensamente a escuta e o sujeito segue cada vez mais imerso em cenários ruidosos, imprimido em sua corporeidade um conjunto de elementos culturais sonoros.

Nos séculos XX e XXI, imersos em uma usina de sonoridades, pode-se imaginar tanto as grandes cidades quanto os lugares mais remotos, como um universo sonoro (e de escuta) que invade os indivíduos e os transforma em pessoas “glocais”⁵⁶ (TRIVINHO, 2010). Essa condição também foi percebida por Schafer ao descrever a autoria anônima da usina de sonoridades produzida nas cidades contemporâneas:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse dos nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. Há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas cada vez mais se alienam (SCHAFER, 2001, p. 12).

Os indivíduos estão imersos em uma gama de sonoridades que foram se ampliando no decorrer da história: os sons da própria voz e os do corpo; os sons da natureza e dos animais; os sons das máquinas, dos equipamentos elétricos, eletrônicos e digitais; os sons das cidades. É nesse universo sonoro infindo que Schafer (2001) desenvolve o seu conceito de paisagem sonora.

3.1 PAISAGENS SONORAS – UM AMÁLGAMA DE REVERBERAÇÕES HÍBRIDAS

⁵⁶ Conceito de Eugênio Trivinho, que aborda as relações entre o local e o global na cultura contemporânea. (Trivinho. E. *Glocal. Visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real*. São Paulo, Annablume, 2010.)

O estudo de Schafer (2001) acerca das paisagens sonoras⁵⁷ coloca-o no âmbito da interdisciplinaridade, pois aproxima e inter-relaciona o campo sonoro e musical, a ecologia acústica, o meio ambiente, a história, a literatura e a imagem.

A paisagem sonora é um dos conceitos fundantes das sonoridades híbridas, pois é representativa de uma diversidade de timbres que se intercalam e se misturam nos mais diversos contextos culturais. Schafer (2001) traz à discussão a importância da consciência sobre o entorno sonoro ao afirmar que

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*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem (SCHAFER, 2001, p. 23).

O foco de seus estudos seguiu na direção da ecologia acústica, de uma democracia relacional à escuta. A partir do desenvolvimento da conscientização do ambiente sonoro, o autor levanta a questão de como é possível repensá-lo sem as imposições imperialistas, aquelas que querem se impor aos ouvidos das pessoas.

Nesse ponto, há um redirecionamento da ideia de sonoridades híbridas, o qual se propõe a discorrer sobre a fusão dos elementos sonoros e musicais que se apresentam em narrativas de histórias de vida e em textos da literatura, para apreender o modo como sonoridades se preenchem de significados, sentido e representatividade afetiva, independentemente de sua origem. Para tanto e diante do que dizem as paisagens sonoras, levantam-se algumas questões: O que marca sonoramente os indivíduos? Que sons trazem lembranças permanecendo em sua memória? Que sentido cada sonoridade apresenta? Impostas ou não, as sonoridades revelam sentidos específicos? Quais os sentidos que revelam os sons e a música no âmbito das narrativas? Hoje, diante da tecnologia e dos aparelhos eletrônicos, há uma perda em relação à escuta? De que maneira isso afeta a escuta? Esses questionamentos serão retomados no decorrer da tese.

Schafer (2001) destaca o ápice que a paisagem sonora atingiu, chamando a atenção para a poluição e a “vulgaridade” e sublinhando que a consequência é uma possível surdez universal. O pesquisador ressalta que muitos sons da natureza estão em extinção e que “a guerra pela posse de nossos ouvidos” tem aumentado

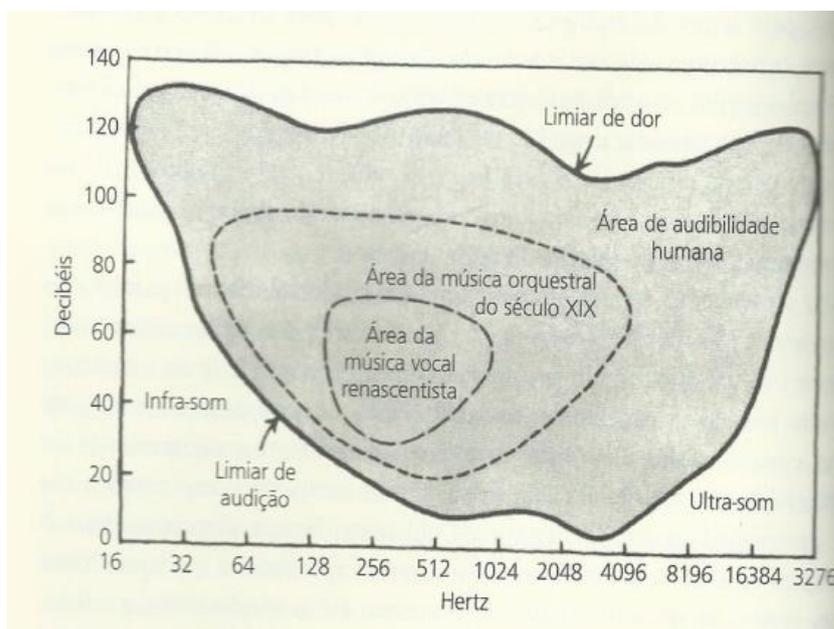
⁵⁷ Link para o vídeo R. Murray Schafer: Listen - This film was produced for the 2009 Governor General's Performing Arts Award. Directed by David New. https://www.youtube.com/watch?time_continue=50&v=rOlxuXHWfHw&feature=emb_logo

gradativamente. Essa preocupação tomou uma dimensão ainda maior na atualidade, diante da intensa interação dos indivíduos com aparelhos eletrônicos e digitais. Mesmo que os sons tenham característica efêmera e sejam digitalmente controláveis, é um amálgama de sonoridades que invadem o sujeito em um campo sonoro imenso ao domínio da reprodução.

Devido à natureza temporal das sonoridades por muitos séculos, para que houvesse uma escuta era preciso ascender o som à memória ou estar diante da fonte sonora. A partir do século XX, com a evolução da gravação eletrônica, para reproduzir o som é preciso apenas acioná-lo no aparelho eletrônico. Paralelamente a isso, a possibilidade de criar uma infinidade de sonoridades resultou em uma significativa mudança das escutas no decorrer da história.

Segundo Schafer (2001, p. 167), “até a Renascença, ou mesmo até o Século XVIII, a música ocupava uma área de intensidade e um limite de frequência”, o que pode ser observado na figura 9. A ampliação do campo de escuta, conforme o autor, “coincide com a área total da audibilidade humana.” Portanto, houve um alargamento na extensão espacial da escuta e, por consequência, a imersão em paisagens sonoras carregadas de sonoridades e ruídos.

Figura 11: Localização da fonte sonora por Schafer (2001)



Fonte: SCHAFFER, Raymond Murray. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.168.

Considerando-se as diversas paisagens sonoras, Schafer (2001, p. 25) aponta a relevância de uma atenção aos aspectos que são significativos aos sons, como a sua individualidade, quantidade e preponderância. Nessa perspectiva, apresenta a seguinte caracterização dos elementos que constituem as paisagens sonoras: “sons fundamentais, sinais e marcas sonoras” (SCHAFER, 2001, p.26).

A ideia de som fundamental parte do contexto da tônica⁵⁸, considerando o sistema tonal. Ela é a base que estrutura uma construção que não é vista, nem ouvida, mas que está ali em uma escuta interna, que se constitui culturalmente: “os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente, eles são entreouvidos, mas não podem ser examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos” (SCHAFER, 2001, p. 26). O autor faz um paralelo com a percepção visual, na relação entre figura e fundo. Numa relação de perspectiva, um não pode existir sem o outro, o fundo dá o suporte ao contorno da figura. Da mesma forma, na perspectiva da escuta, os sons fundamentais estão presentes, mesmo não sendo percebidos conscientemente.

Segundo Schafer (2001), eles influenciam de forma profunda o comportamento e o estado de espírito das pessoas: “Os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles” (SCHAFER, 2001, p.26). Conforme o autor, esses sons presentes em uma paisagem sonora são representantes de sua geografia e clima, como a água, o vento, as planícies, os pássaros, insetos e animais. Já os sinais, sons ouvidos conscientemente e que, na ideia de perspectiva se caracterizam mais como figura do que como fundo, representam um significado, expressam mensagens mais complexas. Schafer (2001, p. 26) destaca alguns sons que caracteriza como sinais, entre eles os “avisos acústicos: sinos, apitos, buzinas e sirenes”.

A outra caracterização apresentada por Schafer (2001, p. 27) é a marca sonora, isto é, sons que marcam uma comunidade, sendo representativos e únicos de uma localidade, de um povo, permitindo pensar em uma identidade sonora ou na “vida acústica da comunidade”.

Assim, em qualquer ambiente da vida cotidiana há uma representação sonora característica, ou seja, paisagens sonoras representativas. O conjunto de

⁵⁸ Tônica: Considerando-se o sistema tonal maior-menor é a nota principal, também chamada de primeiro grau de uma escala. (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 954)

sonoridades que caracteriza cada situação sempre se constituirá em um ambiente sonoro híbrido, marcado pelos sentidos criados nos diversos contextos culturais. Portanto, são híbridas na medida em que se fundem e são providas de significados. Daí o nosso intuito em montar um campo (palco, território) de coexistências sonoras para que o ouvinte possa imergir no hibridismo das sonoridades com as quais pode interagir dinamicamente. O som é presente e material. Há neste o poder de convencimento sobre a concretude do real, tanto que é assim usado no cinema.

Um exemplo de uma construção híbrida de sonoridades presenciais no campo da música popular contemporânea é a obra do multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal. Nesta, sons aleatórios e profusos, inesperados e cotidianos, invadem o contexto musical. Conhecido no Brasil como o “bruxo dos sons”, Hermeto Pascoal apresenta uma produção musical exótica e inusitada, marcada pela fusão de diferentes instrumentos, materiais sonoros e formas experimentais de produção vocal. Portanto, um hibridismo sonoro resultante das experimentações que acompanham a sua construção musical.

Figura 12: Hermeto Pascoal/ Explorações tímbricas⁵⁹



Fonte: <http://www.jornaldealagoas.com.br/pop-e-arte/22930/2018/11/16/alagoano-hermeto-pascoal-recebe-grammy-latino-em-las-vegas>

⁵⁹ Link para o vídeo: *Hermeto Pascoal | Pernambuco Percussão / Arranca Toco (Hermeto Pascoal) | Instrumental Sesc Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2PlsrGaJKY> Acesso em: 10 de abr. de 2019.

Um aspecto que reforçou sua experimentação quanto à fusão de sonoridades foi a relação entre o espiritual e o místico, na qual “começou a receber “mensagens intuitivas” que o instavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.166). O fato de criar uma música por dia, no período de um ano, levou Pascoal a produzir em variados momentos e espaços, em uma festa familiar, em sua casa, durante uma partida de futebol, em viagens. O resultado foram centenas de partituras publicadas sob o título de *Calendário do Som*⁶⁰. O repertório apresenta uma variedade de estilos musicais, passando pelo folclórico, o popular e o erudito, que expressam mais de 19 variações estilísticas. Ao final de cada partitura, Hermeto Pascoal faz um comentário acerca da composição realizada, em que sensações e lembranças são descritas.

Figura 13: Partitura da música 201/Hermeto Pascoal

Rio de Janeiro, 9 de Janeiro de 1997 Hermeto Pascoal
quinta feira - Bairro Jaqueira.

Terminei de compor esta musica - excitando como Maracatu das ruas da churrasco e do torão. Pena que não fim, faltava somente quatro compassos. Viva!!!

Disponível em: <http://hermetopascoal.com.br/partituras/calendario.pdf>.

Acesso em: 10 de abr. de 2019.

⁶⁰ Link para o vídeo: *Hermeto fala sobre o Calendário do Som (2007)* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rqiU19OGgwc> Acesso em: 10 de abr. de 2019.

Há momentos em que o artista desabafa com o leitor a respeito de questões políticas e da valorização da música instrumental. Além disso, “as referências anotadas nos rodapés das partituras do Calendário do Som comprovam o repertório variado de estilos folclóricos, populares e eruditos presentes no sistema musical do compositor alagoano” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.169).⁶¹ Além da expressão verbal que acompanha a sua obra e que é representada nas partituras, destaca-se a intensa exploração de timbres com materiais diversificados.

Dentre os instrumentos e objetos sonoros criados por Hermeto Pascoal, um dos mais apreciados é uma chaleira, em cujo bico o músico introduz um bocal de bombardino, e que pode ser tocada vazia ou cheia d’água. O alagoano utiliza-a como um instrumento de sopro, à maneira dos metais de uma banda imaginária (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.169).

Figura 14: Hermeto Pascoal/ Sonoridades não convencionais⁶²



Disponível em: <https://tribunaonline.com.br/o-genial-bruxo-musical-hermeto-pascoal-foi-o-grande-brasileiro-no-grammy-latino> Acesso em: 10 de abr. de 2019.

⁶¹ As bandas de música tiveram grande influência na sua produção musical, como na criação de instrumentos musicais não convencionais.

⁶² Link para o vídeo: *Hermeto Pascoal tocando chaleira e porcos de brinquedo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FATEklGnJ_4 Acesso em: 10 de abr. de 2019.

O híbrido, nesse contexto, conduz à compreensão de que as possibilidades de composição musical excedem os limites tradicionais acerca das combinações tímbricas, harmônicas e de estilos musicais. Portanto, aqui está o híbrido como fenômeno que quebra e transgride a norma.

As misturas musicais constantes do sistema musical do compositor alagoano sugerem uma leitura psicológica: ao unir, simbolicamente, a *mãe* e o *pai*, surge o *filho*, isto é, o indivíduo Hermeto Pascoal, cuja marca registrada é: “ter influência do mundo todo, sai sempre tudo misturado, assim é que é bom” (música nº 316: 338) (COSTA-LIMA NETO, 2009, p.169).

As influências sonoras foram fortes e determinantes na produção musical de Hermeto Pascoal, implicando um percurso não convencional. Imersos e incorporados em seu processo criativo estão os sons que rodearam sua trajetória de vida, diversas situações e fontes sonoras, como “o fole do pai, os músicos Vicente Cego e Juvenal Tatu, que vinham tocar no bar do pai, as sobras de ferro do avô ferreiro Sena da Bolacha, os animais, o sino da igreja, as festas e cantos populares de Lagoa da Canoa” (VILLAÇA, 2007, p. 8-25).

As memórias afetivas impulsionaram a produção de Hermeto Pascoal, o que se revela na inclusão da voz do pai na faixa São Jorge, no disco Zabumbê-bum-á⁶³ (1979), e também de “sua mãe Dona Divina descrevendo um ritual típico do interior, improvisando pedidos de prenda em uma típica procissão nordestina do santo casamenteiro” (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p.31). Os sons da natureza, de diferentes animais com os quais teve contato direto em Lagoa da Canoa até os 14 anos, influenciaram a produção sonora vocal, com a improvisação de palavras e a utilização de recursos como “grunhidos, choros, rangidos, emulação de distorções eletrônicas, *scatting* aleatório e ondas de *glissandi*” na execução vocal⁶⁴ (ARAÚJO; BORÉM, 2010, p.33).

Para os autores Araújo e Borém (2010), o percurso autodidata do compositor resulta em uma obra inovadora, que está aberta a diferentes campos de pesquisa como “composição, *performance*, etnomusicologia, educação musical, organologia, música e tecnologia, sociologia, e psicologia da música” (ARAÚJO E BORÉM, 2010, p.23). Na diversidade das influências sonoras, da fusão dos mais diversos gêneros,

⁶³ Link para a faixa São Jorge do CD Zabumbê-Bum-Á: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZB67hkfFEms> Acesso em: 20 de abr. de 2019.

⁶⁴ Link para o vídeo Mistérios do Corpo: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPMPye2gg3o> Acesso em: 20 de abr. de 2019.

aspectos místicos, gastronômicos, religiosos e afetivos, Hermeto Pascoal intitula-se como um compositor de “música universal brasileira”. Ao mesmo tempo em que firma suas raízes, ele está aberto às influências de todo o mundo. Ainda, em uma fusão paradoxal, manifesta-se uma relação sinestésica na descrição sobre os alimentos e situações que a música desperta.

Na música nº 231: 253, por sua vez, Hermeto Pascoal embolou na mesma frase os alimentos e os gêneros musicais do Caribe (Cuba) e do Brasil, rimando: “Esta música é uma mistura de mambo em dois, com chorinho e feijão com farinha e arroz”. Ao fundir os gêneros musicais com os gêneros alimentícios, o alagoano cria uma nova receita, a “música-comida”, uma iguaria antropofágica, multissensorial e multiétnica (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 172).

Dessa forma, a produção musical eclética de Hermeto Pascoal rompe padrões, tanto do seu sistema musical quanto de seu próprio aprendizado. Nesse amálgama em que se revela uma produção híbrida resultante de uma textura sociocultural, mostra-se a identidade do sujeito e de uma produção artística, decorrente de muitas fusões e misturas, o que rompe com a ilusão de uma identidade sonora e pessoal permanente. Nesse sentido, compreendemos que o sujeito se encontra imerso em sonoridades, influenciado pelas diferentes manifestações culturais em que há um intenso movimento, rápido e permanente, de transformação.

Nesse universo sonoro-musical, que compreende a música e as demais sonoridades que existem no mundo, há uma intensa presença de códigos, em que conceitos e signos se encontram e que são resultantes das construções sociais representativas de diferentes contextos culturais. Portanto, as sonoridades e a música, como dimensões socioculturais, são práticas representativas de uma consciência coletiva, podendo ser consideradas também como testemunho histórico.

As sonoridades resultantes da produção musical de Hermeto Pascoal podem ser analisadas sob a perspectiva da reflexibilidade, visto que sua linguagem é o espelho do mundo e os objetos produzidos marcam e significam fortemente manifestações culturais de momentos históricos distintos (HALL, 1997).

No conceito de representação de Stuart Hall, que é parte essencial de produção de sentido, também entram em jogo os signos visuais, revelados pela postura, vestimentas, materiais sonoros diversificados e gestos. Na perspectiva do compositor e intérprete como criadores, pode-se considerar a produção como uma

forma de representação relacionada ao enfoque intencional, pois, na execução de uma composição ou em cada interpretação, há uma intenção própria que impõe um sentido único representativo de cada composição e interpretação. Portanto, há uma aproximação, tanto na representação expressiva e intencional quanto na representação construtivista (HALL, 1997). Na relevância dada às poéticas textuais e na palavra que comunica, o intérprete busca, na construção de sua execução, elementos de dimensão material que imprimem sentidos e significados às palavras cantadas.

Contudo, há o estranhamento gerado pelo novo, pela fusão, pela mistura. O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura (LARAIA, 2001, p.68). Mas há um modo de ampliar o campo de visão para além do que os nossos olhos alcançam, do que está predeterminado social e culturalmente. Diante desse contexto de experimentações e de novas sonoridades, há um acordo que induz Ferraz (2005) a comentar:

De que música eu estarei falando? Existe uma música que quase ninguém conhece. Uma música quase proibida pelas rádios, televisão, salas de concerto, orquestras, grupos de música e até mesmo nas universidades e escolas de música. Que música é esta e o que faz com que seja tão temida assim? [...] esta música está em constante diálogo com todas as outras, e talvez o seu tema seja justamente deixar-se atravessar por todas as linhas que passam pelo que chamamos de canto, dança, drama sonoro etc. (FERRAZ, 2005, p.15).

Os sons em geral, como também a música em sua construção estrutural, para além de seus códigos culturais que são partilhados apresentam uma relação afetiva com o sujeito, que é única e que o conecta com as lembranças de momentos vividos, ou seja, uma expressão de códigos e conceitos que criam sentidos. É nessa perspectiva que consideramos que, da mesma forma que a palavra representa um objeto, o som e a música também representam objetos e situações do mundo vivido. Nesse sentido, pode-se aferir que as sonoridades presentes e que emergem das vivências, em diferentes contextos sociais, reverberam de forma transversal nas sociedades. Tanto as sonoridades do cotidiano como as músicas que ressoam por todos os lados e os discursos proferidos penetram na escuta e no corpo do sujeito.

Há cruzamentos e misturas de tudo o tempo todo. Tudo se encontra e ressoa no hoje, mas o indivíduo vive em perspectivas, ou seja, nem tudo se encontra para ele no mesmo plano de importância. Existem variações de “profundidade” que são determinadas pelos contextos sociais, econômicos e políticos. E nesse cenário continuam incessantemente os cruzamentos e misturas, cada vez de forma mais intensa, como consequência da globalização e do desenvolvimento das culturas tecnológicas. Sobretudo, surge a impossibilidade e a impotência de absorver esse movimento intenso, ainda que o sujeito esteja mergulhado nesse panorama, imerso em uma bolha de estímulos que o atravessam.

4. SENTIDO(S): ESCUTA, MEMÓRIA DE OUVIDO, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

As percepções sensoriais são em primeiro lugar a projeção de significações sobre o mundo.

David Le Breton

Este capítulo desenvolve a interlocução entre escuta, memória de ouvido e experiência estética como campo de produção de *sonoridades híbridas*. É importante enfrentar esta conjuntura conceitual porque, sendo ela eminentemente cultural e sua dinâmica perceptível numa cronologia histórica, subsidia os encontros sonoros e o que os mesmos podem provocar. Nesses encontros, a escuta é um “corpo/orelha”, imerso em universos sonoros suscetíveis às experiências estéticas, à fruição, ao estar envolto em si.

As vivências sonoras que resultam de experiências repousam como mapas sonoros que podem ser revisitados e expressos pelo que denominaremos de *memórias de ouvido*. Nessas memórias auditivas, ressalta-se o aspecto íntimo e subjetivo de uma percepção afinada dos sons que mapeiam os significados vividos, como se estivessem ao pé do ouvido e tivessem uma familiaridade essencial.

Esse movimento de inter-relação entre escuta/memória de ouvido ocorre na imersão de um corpo/escuta em campos sonoros diversos, na interação com as artes, em momentos da vida cotidiana e nas criações de toda a ordem. São campos abertos à provocação dos sentidos que desarmam e desamarram o sujeito e o colocam como uma unidade plástica que captura marcas sonoras significantes às sonoridades híbridas. Essas sonoridades híbridas, que são cotidianas e coletivas, de fato mostram-se como o subproduto de todo um contexto cultural híbrido, o qual se fundamenta no comportamento de coletivos humanos, que por sua vez, são os agentes que a tudo levam, as ações, imagens, conceitos, sons, valores, relações de poder, ou seja, a matéria prima da memória. Desse modo, as sonoridades híbridas, que existem na paisagem história, cronológica e coletiva, são aqui capturadas e focalizadas em um espectro específico, redimensionadas e multiplicadas para coexistirem em um espaço individual de multimídia, juntamente com o ouvinte.

É nesse cenário que se apresenta a dualidade do termo sentido(s), como sendo o que significa, o que se constitui na experiência das escutas e o sentido da audição como meio pelo qual a experiência se dá. Portanto, a cultura como campo sonoro está aberta a essa dualidade, aos sentidos como canais de comunicação que estão relacionados às capacidades fisiológicas – visão, tato, olfato, paladar e audição – como representação significativa que só pode se constituir por meio dessas capacidades. Essa interlocução está no âmago da relação entre escuta, memória de ouvido e experiência estética. E portanto, lança outro patamar neste trabalho, onde o hibridismo do sentido se replica exponencialmente na trilha de uma multi coexistência sonora.

4.1 CORPO/SENTIDO(S)

O corpo é a nossa conexão com o mundo. É a matéria sensível que habita o tempo e o espaço em um constante processo de subjetivação, o qual possibilita ao indivíduo tomar consciência do mundo por via dos sentidos. A imersão do corpo no mundo reflete uma sociedade, uma cultura, os valores, as concepções, as formas de agir, os gestos específicos são impressos no corpo que aprende e apreende. Sem a possibilidade de ser e estar no mundo e expressar a realidade por meio dos sentidos, não haveria a diversidade de culturas. Para Le Breton (2016), a conexão com o mundo dá-se primeiramente por uma orientação cultural, dando margem à sensibilidade individual.

Para o homem não existem alternativas senão experimentar o mundo, ser atravessado e transformado permanentemente por ele. O mundo é a emanção de um corpo que o penetra. Um vai e vem instaura-se entre sensação das coisas e sensação de si. Antes do pensamento, há os sentidos (LE BRETON, 2016, p. 11).

Pode-se considerar então, que o corpo é resultado da cultura e vice-versa, em um ciclo perene. Como aponta Daolio “[...] é possível discutir o corpo como uma construção cultural, já que cada sociedade se expressa diferentemente por meio de corpos diferentes” (1995, p.36). O autor destaca que cada conhecimento assimilado pelo indivíduo em seu desenvolvimento cognitivo vai além do intelectual, ou seja, são conteúdos culturais que se instalam no corpo e no conjunto das expressões. Assim, o corpo é o resultado da construção de significados culturais que se dão na

interação do sujeito com o meio no qual está inserido. Para Le Breton (2016) “o corpo é profusão do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas e se mistura a elas com todos os seus sentidos. Entre a carne do homem e a carne do mundo, nenhuma ruptura, mas uma continuidade sensorial sempre presente” (LE BRETON, 2016. p. 11).

O corpo é, em si, igualmente o agente da mudança, da hibridização das culturas, pondo-as em uma atuação imbricada, em que os sentidos e as formas se multiplicam.

A sensorialidade resultante da imersão no mundo revela-se na narrativa do Yanomami Davi Kopenawa, em sua obra “A queda do céu”, da qual se destaca um excerto que se refere ao conflito decorrente das consequências do contato do índio com o homem branco e da destruição da floresta Amazônica. Em sua narrativa observa-se a vital conexão dos povos indígenas com a floresta e o processo de conhecimento que resulta de um saber cosmológico. É o corpo agindo na floresta e a floresta no corpo. A tradução desse mundo sensível é o que constitui a realidade da cultura indígena e “suas percepções sensoriais e suas visões do mundo são tributárias dos simbolismos adquiridos” (LE BRETON, 2016, p.29).

Os saberes e sentidos criados nas experiências tão singulares da existência dos povos indígenas seguem em grande conflito no contato com a cultura ocidental do “homem branco”, o qual continua a colonizar.

Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de *yãkoana* que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções (ALBERT, KOPENAWA, 2015. p.76).

As palavras de Kopenawa (2015) revelam um repertório de comunicação que caracteriza a forma de vida constituída em sua cultura. Suas palavras representam todas as comunidades indígenas que sofrem e lutam para manter suas identidades vivas, diante de um estado de aculturação que se perpetua desde o processo da colonização, como se viu no segundo capítulo. Nesse processo, a cultura do homem branco passa a habitar de vários modos, o corpo do índio, o qual é controlado pela força bélica da cultura que o invade. Não há como padronizar, como considerar uma única forma de viver como predominante. E há de se considerar e compreender a

existência de universos sensoriais e semiológicos diferentes, singularidades das teias sociais em que os diferentes sujeitos se inserem.

As percepções sensoriais são fundamentais no processo de construção do pensamento sobre o mundo, contudo elas não dependem somente de aspectos fisiológicos. Nesse sentido, “a percepção não é coincidência com as coisas, mas interpretação. Todo homem caminha num universo sensorial ligado àquilo que sua história pessoal fez de sua educação” (LE BRETON, 2016, p. 12).

As percepções da vida cotidiana fazem do corpo uma textura, um campo de coexistências sonoras, que resulta de todas as experiências vividas e que se caracteriza pela inconstância, não pela passividade, mas como uma inteligência do e para o mundo “uma teoria viva aplicada ao seu meio ambiente” (LE BRETON, 2015, p. 28). É o que se pode observar na imagem abaixo de um índio Suruwahas, de Sebastião Salgado. É o retrato de uma profunda fusão com o meio, em que a relação dos sentidos vividos na experiência representa a condição humana que é corporal.

Corpo/escuta/visão é um amálgama da experiência que a imagem abaixo pode suscitar, um corpo que se funde no contexto. Isso se mostra na imersão do braço em movimento na água, no olhar atento à frente, no ouvido em prontidão à escuta das sonoridades do entorno. Um corpo com os sentidos abertos em fusão, uma unicidade, tudo em um só, um corpo de existência e coexistência de multiplicidades sonoras, visuais, sensoriais, que se hibridizam e constituem o único.

Figura 15

Foto: Sebastião Salgado⁶⁵

Os sentidos se revelam e se desenvolvem como resultado das experiências vividas, dos contextos de trocas, dos locais de imersão. As percepções e conhecimentos acerca do mundo diferem de lugar para lugar e se apresentam como uma forma de estar no mundo, de sobrevivência. Portanto, “o corpo é a condição humana do mundo, este lugar onde o fluxo incessante das coisas se detém em significações precisas ou em ambiências, metamorfoseia-se em imagens, em sons, em odores, em texturas, em cores, em paisagens etc” (LE BRETON, 2016, p. 13).

Schafer (2019, p.31) fala do termo "espaço acústico" muito bem representado no cenário dos esquimós. Segundo o autor, essa terminologia foi inicialmente utilizada por Marshall McLuhan e Edmind Carpenter, em artigo que discorre sobre as transformações do mundo sonoro. Segundo o autor, antes da escrita, o espaço acústico assemelhava-se ao mundo dos esquimós, onde não há direção, nem horizonte, em que a fala é o que estrutura o abismo entre o mental e o acústico. Esta proposta visa tirar da fala o poder formal de “estruturar o abismo” sonoro e mostrar

⁶⁵ Disponível em <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/suruwahas/festa-da-mandioca-e-olimpiada-de-levantamento-de-peso/>. Acesso em: 03 de maio de 2020. O índio Miniari, filho de Giani e Buti, deitado em canoa durante pescaria no igarapé Pretão. Foto Sebastião Salgado.

que, na circunstância de imersão e coexistência voluntária, no abismo entre o mental e o acústico, surge a possibilidade do voo. Para os autores, a escrita foi a possibilidade gráfica de visualização do espaço acústico da palavra, o que iluminou a escuridão. Esse tema é desenvolvido por Carpenter em sua obra *Eskimo Realities*, em que descreve o universo sonoro desses povos, destacando que nunca viu os esquimós descreverem o espaço visualmente, pois o ouvido é o que acolhe o som de qualquer direção (SCHAFER, 2019, p.31).

O estar imerso no mundo, nos mais diversos contextos culturais, implica sensorialidades diferentes, requerendo a presença de alguns sentidos em detrimento de outros. Le Breton (2016) comenta o mundo perceptivo dos esquimós, afirmando que os Aiviliks se utilizam de uma sensorialidade múltipla diante da paisagem absolutamente branca e monótona em que necessitam transitar. Não há como situar-se visualmente, portanto “o barulho, os odores, a direção e a força do vento lhes fornecem informações preciosas. Eles decidem seu caminho através de inúmeros elementos de orientação” (LE BRETON, 2016, p. 22). Segundo o autor, para os Aiviliks, sua cosmologia concebe o mundo criado pelo som, ficando a visão como sentido secundário, “o conhecimento do espaço é sinestésico, ele mistura a todo instante a totalidade da sensorialidade” (LE BRETON, 2016, p. 23).

Observa-se que há uma intrínseca conexão entre o corpo e a mente na construção de estratégias para a orientação e o indivíduo cria um cenário interno único que é ordenado pelos sentidos e pelo pensamento. Esse ponto de vista é reforçado pelos estudos do neurologista Antônio Damásio, quando desenvolve suas reflexões acerca da relação entre razão e sentimento, emoções e comportamento social.

O organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interação só do corpo ou só do cérebro. Porém, organismos complexos como os nossos fazem mais do que interagir, fazem mais do que gerar respostas externas espontâneas ou reativas que no seu conjunto são conhecidas como comportamento. Eles geram também respostas internas, algumas das quais constituem imagens (visuais, auditivas, somatossensoriais) que postulei como sendo a base para a mente (DAMÁSIO, 1996, p. 114-115).

Para o autor, o ato de pensar não está separado do corpo como afirmava o filósofo Descartes com sua máxima “*Penso, logo existo*”, a qual criou um abismo

entre o pensar e o sentir⁶⁶. Damásio (1996) considera que há um elo essencial entre as percepções sensoriais do corpo com a consciência e que as mentes humanas foram geradas, na linha da evolução, pela parceria entre sistemas nervosos e corpos em organismos não isolados, mas sociais. Nesse sentido afirma que o cérebro humano e o resto do corpo formam um organismo indissociável.

O nosso próprio organismo, e não uma realidade externa absoluta é utilizada como referência de base para as interpretações que fazemos do mundo que nos rodeia e para a construção do permanente sentido de subjetividade que é parte essencial de nossas experiências. De acordo com essa perspectiva, os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição (DAMÁSIO, 1996, p. 16-17).

Portanto, o corpo é o canal de abertura para o mundo e está imerso em um movimento contínuo de estímulos que o atravessam incessantemente. As infinitudes de sensações que emergem a todo o momento estão impregnadas de valores sociais, que caracterizam os diferentes contextos culturais possibilitando as relações entre os indivíduos. Contudo, em uma mesma sociedade pode haver muitos consensos como também discrepâncias acerca do que é essencial, do que é comum. As impressões variam de pessoa para pessoa em um importante processo de subjetivação. Para Le Breton (2016, p. 14), as significações sobre o mundo “são modeladas pela educação e utilizadas segundo a história pessoal”.

As discussões filosóficas transcenderam para além da dualidade corpo e mente, resultaram de práticas, observações e análises realizadas em diferentes campos do conhecimento. Na primeira metade do século XX, surgem propostas que destacam a relevância da presença do corpo como base para a compreensão da música.

Émile Jaques-Dalcroze⁶⁷, compositor e educador musical, renovou o ensino de música propondo a interação entre organismo e meio no processo de aprendizagem musical.

⁶⁶ Antônio Damásio em sua obra *O erro de Descartes* (1996), apresenta o resultado de pesquisas com pacientes que sofreram danos cerebrais, focando na intensa relação entre corpo e cérebro, um campo pouco explorado pela ciência.

⁶⁷ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) – Compositor, musicólogo e educador musical. Sua proposta de ensino de música, baseado no movimento corporal expressivo, foi difundida a partir da década de 30. Criou uma proposta chamada *euritmia* e foi precursor dos Métodos Ativos na área da educação musical.

Ponho-me a sonhar com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenharia o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e tornar-se-ia o instrumento direto de nossos sentimentos – em que as sensações do ouvido se tornariam mais fortes, graças àquelas provocadas pelas múltiplas matérias suscetíveis de vibrar e ressoar em nós: a respiração dividindo os ritmos das frases e as dinâmicas musculares traduzindo as dinâmicas que ditam as emoções musicais (DALCROZE, 2010, p. 222-223).

A ideia foi repensar o ensino puramente teórico e tradicional vigente até então, em que a presença ativa do corpo na pedagogia musical agisse “como o catalisador dos fenômenos musicais. Propôs que o “eu sinto” assumisse o lugar do “eu sei”, abrindo maiores possibilidades para um conhecimento musical mais significativo” (BUNDCHEN, 2005, p 41). É com o corpo que o aluno passa a sentir os movimentos da música, suas nuances, variações rítmicas, melódicas e tímbricas. Portanto, primeiramente dá-se a experimentação e o sentir para depois dizer “eu sei”. Esse sentir com o corpo integra-se a um organismo que interage como um conjunto no ambiente, “se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia” (DAMÁSIO, 1996, p. 117).

Figura 16



Foto: Frédéric Boissonnas⁶⁸

⁶⁸ Disponível em: <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/fbb-n18x24-clients-00932-27> Acesso em: 03 de maio de 2020. Inspirando-se na Grécia antiga para desenvolver seu método rítmico, Emile Jaques-Dalcroze promove as virtudes da "calistenia" em suas lições. Esta arte combina dança,

A imagem acima sugere a intrínseca relação entre corpo/movimento. Registro do fotógrafo Frédéric Boissonnas, que contribuiu com o trabalho de Dalcroze, registrando instantes que parecem ter ido além do mero papel de operador, revelando um corpo presente na experiência. “As percepções sensoriais arremessam fisicamente o homem no mundo, e do mesmo modo no âmago de um mundo de significações; elas não o limitam, o suscitam” (LE BRETON, 2016, p. 24).

É na corporeidade que os sentidos se abrem ao mundo em um jogo permanente em que a escuta se ascende como um importante canal de diálogo, instaurando uma conexão com o outro e com o universo sonoro. Nesse cenário se constitui a linguagem, com seus códigos culturais, marcando a audição com um sentido social e o som como sua matéria prima.

O som atinge o homem e as criaturas vivas com vibração, pois, com suas frequências refletidas, via os átomos da atmosfera, chega à epiderme. Entretanto, atinge mais forte e precisamente as criaturas com sistemas auditivos e, no caso humano, com um imenso sistema de uma linguagem simbólica. Ou seja, mais do que a imagem, o som materializa o agora e cria uma trilha de sonoridades que se intercambiam. O corpo vibra e ouve na imersão de uma escuta/corpo. Não seria exagero dizer que a imagem está para o pensamento, assim como o som está para as capilaridades nervosas do corpo. Exceto para quem não possui o sentido da audição, o som é a grande referência de estar no mundo, mas ainda assim estará presente para aqueles como vibração sonora a atingir os seus corpos.

Evidencia-se a indiferença que vigora no ensino formal, quanto à importância do som, que, inegavelmente está presente em todas as circunstâncias. O descaso existente provoca um lapso entre o símbolo e a presença, entre o conhecimento e a realidade, entre o virtual e o real e, por isso, o som é a opção ou o cerne deste trabalho.

4.2 ESCUTA/CORPO

A audição é um modo de tocar à distância...

Schafer

O ser humano está imerso em uma rede de reverberações sonoras desde o útero materno, pois o órgão auditivo já está em ação com quatro meses de vida intrauterina.

O bebê recebe informações sonoras do meio externo e da movimentação intensa dos órgãos internos de sua mãe, um ambiente intenso de reverberações e estimulações sonoras⁶⁹, variações tímbricas e rítmicas. Esse universo de coexistências sonoras amplia-se quando o bebê nasce, e a voz da mãe passa a ser a primeira referência de comunicação que inaugura a presença e o contato, marcando o ponto de partida para o desenvolvimento do complexo mecanismo da audição.

Talvez seja preciso compreender a criança que nasce com seu primeiro grito como sendo ela própria – seu ser ou sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave na qual repercute de uma só vez aquilo que a arranca e aquilo que a chama, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa em suas embocaduras: corpo e alma de um novo qualquer *um*, singular (NANCY, 2014, p. 35).

Assim, o homem é um ser único, marcado por múltiplas sonoridades, por trilhas sonoras pessoais que ele vai criando no decorrer da vida. Como sujeito “vibrante”, estabelece “[...] um lugar-seu, um lugar *como* relação consigo, como ter-lugar de um si, um lugar vibrante como o diapasão de um sujeito ou, melhor, como um diapasão-sujeito” (NANCY, 2014, p.34. grifo do autor).

O sentido da audição abre caminho para a escuta como ação viva, temporal e atemporal, efêmera e/ou permanente. Uma escuta/corpo que se forma e se transforma no âmbito da cultura em um movimento de provocação, como também de subordinação em relação a ela. Sobretudo, um sentido que “não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar e é também a primeira a se abrir quando acordamos” (SCHAFER, 2001, p. 29).

⁶⁹ [...]o som mais frequente que o feto ouve é o da pulsação da principal artéria abdominal e o segundo mais frequente é o da voz da mãe. O acompanhamento das mães e dos bebês desde o início da gestação possibilita a verificação da influência dos sons - harmonia, ritmo, melodia - e da importância da voz, do canto e da fala até as crianças completarem dois anos, mesmo tratando-se de crianças que nascem surdas. Os sons sensibilizam todo o corpo e o meio, não só os ouvidos (NUNES, 2010).

Os seres humanos são reféns da coexistência de sonoridades que se ampliam cada vez mais, não somente no ambiente físico, mas também no tecnológico, em um imbricamento de estímulos, variações tímbricas, melódicas e rítmicas. Estão diante de uma infinidade de produções sonoras, e também, de uma poluição sonora crescente, que para Le Breton é a “guerra do barulho”, que se caracteriza como uma patologia do som, um sofrimento que se desenvolve se a escuta é coagida e impossibilitada de evadir-se. Ele aparece quando o som perde sua dimensão de sentido e se impõe à maneira de uma agressão da qual o indivíduo é incapaz de defender-se (LE BRETON, 2016, p. 146).

Tanto a ideia de *barulho* de Le Breton como o *ruído* de Schafer coaduna-se diante das significações que o sujeito atribui às escutas. Le Breton (2016) exemplifica essa questão com o barulho que se assemelha à explosão dos fogos de artifício. Uma explosão num bairro tranquilo ou em um ambiente de guerra gera uma resposta que não será a mesma em relação à escuta de explosões dos fogos de artifício em alguma comemoração. “O barulho, assim com a música, é uma questão de ouvido, e, portanto, de sentido” (LE BRETON, 2016, p. 147). Contudo, como já mencionado na seção 3.1, Schafer (2001) chama atenção para a “surdez universal” e nesse sentido, há de se resgatar a escuta sensível, o sentido de estar à escuta. Resgate que é proposto neste trabalho que, apesar de suas limitações, desenvolve um experimento consciente e, em certa medida, manifestando-se contra esta “surdez universal”.

A audição se abre a todas as sonoridades por meio do *ouvido*, órgão capaz de captar os sons através de ondas sonoras. Além dessa função, o ouvido é responsável pelo equilíbrio e pela percepção espacial e por aspectos como lateralidade, profundidade, localização, posicionamento do corpo e outras funções. O ouvido é um órgão com características físicas e fisiológicas e suas variadas funções é o que difere a ação de *ouvir* e *escutar*. O *ouvir* ocorre intencionalmente, quando não há algum impedimento fisiológico, e *escutar*, procedente do latim “*auscultare*”, significa *ouvir com atenção*.

É nessa direção que segue a proposta deste trabalho, uma abertura à escuta capaz de incorporar as quatro tendências propostas por Schaffer (2003)⁷⁰, com

⁷⁰ Schaffer investiga a escuta com a finalidade de formular um método de pesquisa que a utilize como meio de observação. Flexibiliza os sentidos da palavra escuta e propõe as seguintes definições: *Écouter* (escutar) - emprestar o ouvido, o interesse por ouvir; *Oüir* (ouvir) - perceber com o ouvido,

maior ênfase no *escutar* (*écouter* – ter a intenção), e no *compreender* (*comprendre* – tomar para si). Portanto, escutar é estar à escuta em fruição, apreensão, em meio à subjetividade, ao que constitui sentido, à compreensão. Estar “à escuta”, como propõe Nancy (2014), significa que “[...] em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda a cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta” (NANCY, 2014. p. 17). Segundo o autor, uma ressonância fundamental enquanto fundo, referindo-se à escuta musical.

Está à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não todavia como fenômeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela (NANCY, 2014, p. 19. Grifo do autor).

Kandinsky⁷¹, que tinha uma grande apreciação pelas obras de Schoenberg, escutava-as em profundidade buscando transferir para a pintura a ambientação sonora que resultava das obras do compositor. Queria construir em sua arte abstrata a atmosfera da música expressionista, atonal e dodecafônica, e o uso das dissonâncias desenvolvidas por Schoenberg. Na escuta de Kandinsky está a ressonância de fundo, “talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas, além disso, ressoe” (NANCY, 2014, p.17. grifo do autor).

A audição, em contraste com a visão, é o produto da atenção selectiva; não é guiada por um processo interno, mas por processos externos. Como processo selectivo, a audição está ligada ou desligada. Ligamos o modo auditivo para obter informação e para tomar nota do meio ambiente em que estamos. Mesmo assim, há vários modos de ouvir: palavras, sentidos patentes, sentidos ocultos, emoções, entretenimento, para si próprio, para descortinar uma situação global, para ouvir Deus, para meditar. Cada uma destas funções auditivas convoca um conjunto diferente de atitudes, posturas, expectativas, julgamentos e medidas de arquivo e descodificação. Cada uma pode ser chamada “um modo” (KERCKHOVE, 1995, p. 151).

Podemos exemplificar a ideia de estar à escuta destacando os estudos de Librandi (2018), acerca de sua teoria “escrita de ouvido”. Sua proposta, no campo da

estar aberto a ouvir; *Entendre* (entender) - ter intenção, a percepção sonoramente ocorre por minha intenção; *Comprendre* (compreender) - tomar para si, uma dupla relação com escuta e entender (SCHAFFER, 2003, p. 62, grifos do autor).

⁷¹ Wassily Kandinsky (1866-1944) - pintor russo e pioneiro do Movimento Abstracionista, teve grande influência da música em suas obras, intituladas *Impressões, Improvisos e Composições*.

literatura, insere o romance “como um espaço de escuta” e “a autoria como um lugar de recepção mais do que produção”, fazendo emergir “uma poética da ressonância e uma história aural da literatura escrita” (LIBRANTI, 2019, p. 131).

“Escrevo de ouvido” quer, então, dizer que se escreve com a língua pré-consciente, com a língua que se ouve antes que se entendam seus significados, com a língua que é significante antes de ser significado; com a língua que é antes do som, tom, nuance, e vibração (LIBRANDI, 2014, 138).

A autora destaca escritores como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa como representantes de uma literatura brasileira que apresenta de forma significativa o aspecto auditivo-sonoro, resultado da imersão em uma cultura predominantemente oral e musical. Propõe uma "orelha à escuta" como representativa da obra de Clarice Lispector.

Between the writer, time, and silence, there is this enormous ear, pink and dead-separated, therefore, from the, living body as an object apart. That the ear is so large suggest quite literally the transcendence of human dimensions, but it can also suggest an ear that hears much or even everything, as if it were its own body. To listen with one's body, or with different parts of the body, is a recurring, image in Lispector's fiction, as one can see in the following passage from *Água Viva*: "Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro". [...] In the same way, it is not only with the ears but with her hands that the narrator hears music: "Vejo que nunca te disse como escuto música - apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos" (LIBRANDI, 2018.p. 68).

É esse “grande ouvido” que se coloca à escuta feito um corpo inteiro, com todas as suas partes em processo de escuta, em imersão na coexistência de sonoridades. É o que se tenta reproduzir, de modo concentrado, em nosso experimento.

Há, portanto, a combinação dos sentidos que são provocados pelas narrativas tramando grandes parcerias, fazendo existir a relação entre o que se vê, o que se lê, com o que se ouve. Escutas na escrita, reveladas na obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, que acentuam o sentido da audição na captação de timbres e nuances. (LIBRANDI, 2014, p.137). Para Libranti (2014), os escritores escrevem o que escutam e, nesse sentido, cria-se um canal receptivo à apreensão de sonoridades, entre sons, músicas, textos, imagens, conceitos. Nesse sentido, a escuta nunca será apenas *escuta*, mas uma escuta corpo, sentido, uma

escuta/lugar. As sonoridades estão como presenças apreendidas que podem ser revisitadas como imagens, como também as imagens podem fazer emergir sonoridades.

A imagem se apresenta como possibilidade de diálogo na coexistência sonora, portanto, não se reduz ao domínio visual, oferece elementos representativos que acionam os sentidos, evocando as inter-relações que se formam nas vivências sonoras, pois os homens são um conjunto orgânico na experiência.

Na imagem que segue, é possível fixar o olhar na água que sai da torneira em que a menina lava a roupa, o som da água que se modifica ao movimento das mãos com o tecido lavado, esfregado. A água respinga para os lados e escorre até o chão. Podem-se evocar as sonoridades e colocar o ouvido à escuta? Em meio a todas as variações sonoras que resultam dos movimentos realizados pela menina que lava, existe outra torneira que escorre e que soa ininterruptamente, sem grandes variações, supõem-se. Tem-se apenas uma imagem, em que não há movimento, não há captação sonora física, mas indícios de sonoridades revividas por meio da visão, fazendo emergir as imagens sonoras mentais de vivências, da experiência de alguém que já captou o som da água escorrendo da torneira e da roupa que é esfregada.

Figura 17



Foto de Frédéric Boissonnas. Disponível em: <https://alchetron.com/Fr%C3%A9d%C3%A9ric-Boissonnas>. Acesso em: 03 Maio 2020

O que pode emergir dessa relação entre o visual e o sonoro? Uma aproximação, um resgate das memórias sonoras, contrapondo-se à escuta direta, à captação física das frequências em que as sonoridades atravessam os indivíduos. Pode-se fazer uma analogia com o que expressa Kerckhove (1995) quando comenta sobre a “quase oposição biológica” entre a escrita musical e a música, em que aquela detém o controle do cérebro e esta “toma conta do corpo todo”, porque esta é som, vibração e frequência, “é o mundo que vem até nós e estamos sempre no centro” (KERCKHOVE, 1995, p.148).

Nancy (2014) faz uma aproximação entre o visual e o sonoro, a conceituação daquele poderia estar relacionada à forma, mas o “sonoro, pelo contrário, arrebatada a forma. Não dissolve, alarga-a antes, dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho não faz mais do que aproximar” (NANCY, 2014, p. 12).

Contudo, há de se considerar certa oposição entre os dois sentidos. Schafer, Kerckhove e Nancy compactuam com a supremacia da visão sobre a audição, acentuada pela cacofonia urbana e tecnológica: “é claro que não nos apercebemos de ter perdido alguma coisa porque há muito tempo que apenas concedemos à audição um papel auxiliar” (KERCKHOVE, 1995, p.147). A isso, Nancy levanta a questão: “Por que e como é que alguma coisa do sentido sensato privilegiou um modelo, um suporte ou uma referência na presença visual mais do que na penetração acústica?” (NANCY, 2014, p. 13). Talvez a resposta possa estar no fato de a visão ser “mais rápida e mais completa que a audição, especialmente nas condições sócio-culturais em que vivemos” (KERCKHOVE, 1995, p.148). E ainda, pela habilidade da visão ter sido intensamente demandada a partir da cultura letrada, em que a escuta se estendeu de sua oralidade ao contexto da palavra escrita.

Nesse contexto, Kerckhove (1995) aponta dois modos opostos da audição, o “oral” e o “literato”.

A diferença básica entre os dois modos reside na tendência que a audição oral tem para ser global e compreensiva, enquanto a audição letrada é especializada e selectiva. Uma presta atenção às situações concretas e às pessoas enquanto a outra está interessada nas palavras e nos significados verbais. Uma está dependente do contexto, a outra é relativamente independente do contexto. A primeira é cosmocêntrica e espacial, a segunda é linear, temporal e logocêntrica (KERCKHOVE, 1995, p.151).

Quanto aos dois modos apontados por Kerckhove (1995), acrescenta-se a velocidade e a ampliação das escutas e visualidades promovidas pela cultura digital, a rapidez do trânsito de um ponto ao outro e a interatividade pelo desenvolvimento da *cibercultura*.

É nesse contexto tecnológico que se propõe uma atenção à escuta na coexistência sonora e seus hibridismos exponenciais, aliando os sentidos no estar em fruição e no exercício do inteligível. E, portanto, pactua-se com as questões de Nancy (2014) sobre a escuta, na relação entre escuta e entendimento, entre “o audível e o inteligível, ou o sonoro e o lógico” (NANCY, 2014, p. 12).

O ser compreensível consiste no significado resultante do estar no mundo em um cotidiano marcado por vivências e, conseqüentemente, pela percepção, à qual Le Breton atribui a capacidade de interpretação (2016, p.12). Nesse sentido, interpretar o mundo é resultado de uma percepção individual. Um exemplo pode ser pensado na escuta/apreciação musical: a mesma melodia desencadeia sensações e lembranças diferenciadas para duas pessoas do mesmo contexto cultural. Mesmo que alguns elementos sonoros e musicais sejam representativos de determinadas culturas, é preciso considerar a diversidade da significação das escutas.

Mil florestas na mesma, mil verdades de um mesmo mistério que se esquia e que jamais se dá senão em fragmentos. Não existe a verdade da floresta, mas uma infinidade de percepções a seu respeito segundo os ângulos de aproximação, de expectativas, de pertenças sociais e culturais (LE BRETON, 2016, p.12).

Portanto, estabelece-se uma inter-relação entre escutas-memórias de ouvido e a experiência estética resultante da imersão em coexistências sonoras híbridas, em seu mais amplo sentido.

4.3 MEMÓRIA (DE OUVIDO)

Sou quem sou porque me lembro quem sou.

Ivan Izquierdo

Há escutas na experiência que escoam e há escutas que ficam como significantes em um corpo em trânsito no mundo. São representativas de um sujeito sonoro que as mantém consigo em suas memórias ou podem expressá-las de

diferentes formas, em narrativas literárias, nas histórias de vidas, imagens, músicas, etc. Os elementos constitutivos da memória caracterizam-se por acontecimentos, personagens e lugares e é sobre a apreensão do passado, racional e emocional, que o sujeito constrói sua identidade e sua distinção em relação aos outros. A memória e o tempo são indissociáveis, “não há presente sem um conceito do tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro” (IZQUIERDO, 1989, 89).

Para Damásio (2018), o que podemos evocar por meio da memória está relacionado à linguagem, a qual é constituída também por imagens mentais. Contudo, a produção das imagens mentais tem como aliada as relações entre objetos e eventos, de que decorrem ideias, conceitos e representações poéticas. Para o autor, a mente é constituída de imagens, “desde a representação de objetos e eventos até seus conceitos e traduções verbais correspondentes. Imagens são o símbolo universal da mente” (DAMÁSIO, 2018, p. 107). A produção de memórias é formada pela percepção de momentos multissensoriais na mente, os quais possibilitam “memorizar e posteriormente, recordar esses momentos perceptuais e trabalhar com eles na imaginação” (DAMÁSIO, 2018, p. 108).

Assim, criamos imagens mentais que são passíveis de “gravação interna” a qual dependerá do “grau de atenção que prestamos às imagens, e isso, por sua vez, depende de quanta emoção e sentimentos são gerados pela travessia dessas imagens no rei da nossa mente” (DAMÁSIO, 2018, p. 111). Esse processo é o que possibilitará a recordação, a qual terá uma reconstrução aproximada da original. Portanto, a memória é um aprendizado e mecanismo de busca. Possibilita a construção de conceitos por meio das imagens e das características distintas dos objetos e eventos como “sons, formas, cores, texturas, movimentos, estrutura temporal, etc. – tornam-se *associadas*, pelo *aprendizado*, a emoções/sentimentos positivos ou negativos ligados ao objeto/evento inteiro” (DAMÁSIO, 2018, p. 208. Grifo do autor). Nesse processo, os sentimentos são recriados no momento da recordação.

O campo de informações da memória não a limita como um fenômeno individual, único da própria pessoa. Maurice Halbwachs, no início do século XX, conforme Pollak (1992), já “[...] havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um

fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p.2).

Catroga (2001, p.47) traz à reflexão a presença da imaginação no processo de rememoração, destacando uma possível confusão da representação com o real-passado, “isto é, com a passeidade, espécie de efeito mágico em que a palavra dá ser ao que já não é”. Portanto, é nesse jogo que se reconstroem os acontecimentos vividos, convocando sonoridades, objetos ausentes, trazendo acontecimentos que já ocorreram de forma seletiva, dando futuro ao passado, numa atividade de representificação, “em reavivamentos que só os traços-vestígios do pretérito são capazes de provocar” (idem, p.48). Por meio desse mecanismo que caracteriza a memória como seletiva, o narrador rememora, representifica “a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo” (idem, p. 46).

Como exemplo, podemos fazer referência à narrativa de “O Recado do Morro”, de Guimarães Rosa, que apresenta uma relação entre história oral e memória. A narrativa das personagens que contam as histórias revela memórias que caracterizam os lugares. As personagens viajam pelo interior de Minas Gerais e buscam, na memória, histórias antigas para contar e recontar. Uma dessas histórias é passada adiante pelos viajantes e sofre transformações em suas diferentes versões, quando ao final se transforma em canção. Nesse vai e vem em que as histórias circulam, no individual e no coletivo, pode-se observar que a narrativa se constitui de produtos da memória pessoal e de outros, propondo um jogo intertextual. “[...] muitas vezes, a anamnese pessoal é recepção de recordações contadas por outros e só a sua inserção em narrações coletivas – comumente reavivadas por liturgias de recordação – lhes dá sentido” (CATOGRA, 2001, p. 45).

Na narrativa de “O Recado do Morro”, quanto a proposta de uma textura sonora, revelam-se as lembranças que são evocadas por aspectos que marcam as trajetórias vividas. Da mesma forma, dá a narrativa uma experiência sonora, em que coexistem sonoridades dialogando com a trajetória narrada, como *sonoridades híbridas*, podendo revelar o que constitui sentido e também provocar outros por meio da fruição e/ou da compreensão.

Sob esse aspecto, pode-se dizer que a narrativa faz um mapeamento revelando os três tipos de memórias propostos por Candau (1998), e citadas por Catroga (2001):

[...] a proto-memória, fruto, em boa parte, de hábitos e da socialização e fonte dos automatismos do agir, tendem a diluir a distanciação entre o passado e o presente; a memória propriamente dita, que enfatiza a recordação e o reconhecimento; e a metamemória, conceito que define as representações que o indivíduo faz de sua própria memória e o conhecimento que tem e afirma ter desse facto. (CATROGA, 2001, p. 43)

Catropa (2001, p.44) destaca que há uma interligação entre os tipos de memória no processo de estruturação do próprio eu, porém sem desconsiderar que nesse processo há uma “sobreterminação social”. Nessa perspectiva, o autor discute a ideia de memória coletiva e de alteridade, a memória pública e a privada. “Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita o testemunho do outro [...]” (CATROGA, 2001, p. 45).

A narrativa de sonoridades e imagens pode revelar um conjunto de experiências registradas que traçam um paradoxo do passado: por um lado, ele não é mais, por outro, os restos do passado mantêm-no ainda ao alcance da mão. Também, a narrativa pode responder às aporias da fenomenologia do tempo pela elaboração de um terceiro tempo: tempo vivido, tempo histórico e tempo cósmico. Para isso, usa procedimentos de conexão que garantem a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico: calendário, sequência das gerações, arquivos, documentos, rastro.

Ricoeur (2012, p. 305), ao se referir à retomada da História pela narrativa, aponta que nesse processo é como se a ordem natural do tempo fosse invertida. “Lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo ao revés, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em suas consequências terminais” (RICOEUR, 2012, p. 305). A memória é constituída por meio das experiências e, portanto, o que fica é incorporado. Sempre o que rememoramos resulta das experiências vividas ou colhidas das experiências de outros.

Às sonoridades que ficam em nossa memória e que são como signos, por se constituírem em experiências vividas e memoradas, chamamos de “memórias de ouvido”. Essa definição resulta da teoria denominada “escrita de ouvido” de Librandi (2018), já mencionada na seção anterior, que defende a ideia de que os leitores/escritores escrevem com base em escutas do cotidiano.

A memória de ouvido refere-se às lembranças de sonoridades, as quais podem ser evocadas por meio da literatura e expressas em texturas sonoras,

conforme proposta deste trabalho. Portanto, ele se volta para a exploração de um campo de construção sonora que se ocupa de sonoridades selecionadas, que sempre serão memória, como também invocadoras de escutas presentes.

4.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA – PARA ALÉM DO FAZER ARTÍSTICO

A reflexão acerca da experiência estética está relacionada ao reconhecimento da mesma em diferentes ações humanas. Uma imersão dos sentidos nas experiências vividas, o estar por inteiro como fator fundamental e, ato contínuo, no ressoar o vivido, emergir e disseminar pode constituir uma experiência estética.

Esse dimensionamento subsidia o que se refere à ideia de imersão na experiência, do atravessar e deixar-se ser atravessado. Portanto, a reflexão nesse cenário coaduna-se com pensamentos contemporâneos que vislumbram um redimensionamento da experiência estética como presença na diversidade de experiências, estendendo-se ao processo de produção de conhecimento.

Ao conceito experiência estética foram atribuídas diferentes concepções no âmbito da arte, ciência e educação. Destaca-se aqui, como ponto de partida para a reflexão, a ruptura entre experiência estética e racionalidade e o reencontro na contemporaneidade, nos séculos XX e XXI. Contudo, levanta-se a discussão já delineada por alguns autores, que a experiência estética retoma uma posição de relevância para além do campo das artes, estendendo-se o reconhecimento de um fruir a outros campos e vislumbrando o reconhecimento de sua relevância na produção de conhecimento.

No século XVI, a experiência estética e a racionalidade atuavam conjuntamente nas compreensões do mundo, em que a arte e a razão estavam integradas. Para Bairon (2003), não há uma lógica linear na relação entre arte e compreensão no decorrer da história. Ele destaca que “a noção de experiência estética estava presente em todas as formas de expressão do conhecimento, e foi exatamente essa abrangência que perdeu sua universalidade” (BAIRON, 2003, p. 172). Porém, mudanças efetivas acerca da estética foram ocorrendo com as noções de autoria, subjetividade e processos criativos a partir do séc. XVI.

Com a filosofia moderna, há um distanciamento da presença da experiência estética como parte inerente ao processo do conhecimento. É o momento em que a razão se sobrepõe ao sentir, representado na máxima de René Descartes “Penso,

logo existo”. Efetiva-se, cada vez mais, a ascensão da ciência, do método científico como único caminho para o conhecimento, deixando a experiência estética atrelada ao campo das artes.

Peter Burke (2003), em sua análise sobre os contextos históricos da História Moderna, aponta o crescimento do individualismo sobre o coletivo, destacando que o *sensus communis*, a expressividade estética e a cultura oral ficaram relegados ao esquecimento no que tange ao conhecimento científico e à educação. Nesse sentido, os métodos e técnicas individuais se sobressaem no que tange às ações do saber oral coletivo.

A maioria dos estudos sobre o conhecimento se ocupa do conhecimento das elites, ao passo que os estudos de cultura popular (inclusive o meu, de 1978) têm relativamente pouco a dizer sobre seu elemento cognitivo, o conhecimento popular ou cotidiano (BURKE, 2003, p.22).

O autor aponta que as revoluções intelectuais no contexto inicial da Europa Moderna, considerando o Renascimento, a Revolução Científica e o Iluminismo, junto ao nascimento da palavra impressa, fizeram emergir “[...] certos tipos de conhecimento popular ou prático, com a conseqüente legitimação por certas instituições acadêmicas” (BURKE, 2003, p.22). Esses deslocamentos acerca da posição que o conhecimento ocupava fortaleceram a noção de “autoria” e também a ascensão gradativa da especialidade. Eleva-se a soberania da razão em relação às experiências que desenvolviam múltiplas competências do pensador sábio do período renascentista, do século XVI.

Nesta nova configuração, a multiplicidade de competências perde força e relevância no âmbito da produção de conhecimento especializado, “[...] é quando o conhecimento passou a ser mais o resultado de uma soma de técnicas e métodos institucionais calcados em habilidades individuais do que propriamente da ação do saber oral coletivo” (BAIRON, 2018, p.169).

As relações possíveis entre os conceitos de “estética”, “autoria” e “pesquisa científica” escondem historicidades fundamentais para o desvelamento das relações contemporâneas entre arte e ciência, que ainda situam a figura do pesquisador como autor de um texto que, enquanto narrativa, nada ou quase nada tem o que aprender com as formas possíveis da expressividade estética de seus conceitos (BAIRON, 2018, p. 171).

A noção de indivíduo e de autoria reflete-se nas possíveis versões interpretativas, trazendo aspectos relevantes quanto à noção de subjetividade e marcando, no século XVIII, o distanciamento da cosmologia religiosa e efetivando a ruptura entre a imersão sensível em um mundo em que não havia indivíduo nem sujeito. Portanto, no conjunto de elos individuais da sociedade, o conhecimento passa a estar mais como resultado da soma de individualidades do que da ação coletiva. O conhecimento do cotidiano, *sensu communis* começou a sofrer uma censura por parte das academias científicas, influenciado pelo Iluminismo.

O século XVII aprofundou radicalmente, em vários aspectos, os direcionamentos e as discussões sobre estética. Um deles pode ser apresentado como a grande relação entre experiência sensível e razão, e, de certa forma, John Locke (1632, 1704) e Gottfried Wilhelm Leibniz (1644-1716) podem ser eleitos os detentores dessa quase dualidade (BAIRON, 2018, p. 187).

Para Bairon (2018), a proposição de Leibniz defendendo a dinâmica do universo, se contrapõe à formulação dos princípios do conhecimento de Descartes. Leibniz “[...] entende que os seres não são máquinas que se movimentam, mas forças vivas” (BAIRON, 2018, p.192).

No século XVIII surge o termo estético nas artes, “[...] graças a *Meditações poéticas* (1735), de Alexander Gottlieb Baumgarten”, que derivando do termo grego “se refere ao âmbito da sensação, das sensibilidades e da imaginação” (BAIRON, 2018, p. 194). Nos séculos XVII e XVIII, intensifica-se o processo de distanciamento dessa compreensão e ocorre o predomínio da racionalidade iluminista nas universidades, com o seu ápice no século XIX.

[...] a escrita científica foi institucionalizada numa lógica que, estando implícita a uma determinada metodologia, inaugura regras e sistemas de avaliação que objetivam instrumentalizar as instituições no tocante à separação entre manifestações artísticas e científicas, ou entre escrita de um lado e imagem/som de outro. [...] mesmo Baumgarten com sua ciência estética, ainda que buscasse limitar o domínio da lógica iluminista da causalidade como parâmetro dos julgamentos do que vem ou não ser arte, acabou reforçando a disparidade entre criação artística e sintaxe textual científica. Tanto Kant quanto Hegel, apesar de suas discordâncias com Baumgarten, aprofundaram essas diferenças institucionais por meio de sua análise do conceito de estética (BAIRON, 2018, p. 197).

A partir de então, o autor aponta o fechamento das instituições filosóficas e/ou científicas do universo estético, da possibilidade de exploração híbrida da

sensorialidade tocada pela imagem, escrita e som como instrumentos presentes na reflexão científica.

Destaca-se a obra *Verdade e Método*, de Gadamer (1997), sua filosofia hermenêutica e a teoria do conhecimento em que desenvolve a ideia da natureza do fenômeno da compreensão. Sua intenção filosófica abre a discussão quanto ao domínio da racionalização, "o espírito metodológico da ciência impõe-se por toda parte" (GADAMER, 1997, P. 15). Portanto, reforça a ideia de que,

“[...] o movimento do compreender não pode ser restrito ao desfrute reflexivo, afirmado pela diferenciação estética. Dever-se-ia reconhecer e admitir que uma antiga imagem de deuses, por exemplo, que não foi representada no templo como obra de arte para um desfrute estético da reflexão, e que hoje tem a sua representação no museu moderno, contém em si o universo da experiência religiosa, da qual ela procede, tal como ela se nos apresenta hoje, e isto tem a consequência significativa de que esse seu mundo pertence ainda também ao nosso mundo. É o universo hermenêutico que abarca a ambos”. (GADAMER, 1997, p. 18)

Nesse sentido, Gadamer (1997) reforça a ideia de que há um paralelo entre as experiências no âmbito das artes com o ato de compreender, ou seja, destaca que a interpretação de uma obra musical não é diferente da compreensão da leitura de um poema ou da observação de uma imagem, “toda re-produção é imediatamente interpretação, e quer ser correta enquanto tal. Nesse sentido, também ela é “compreensão”” (GADAMER, 1997, p. 19). Contudo, considera que na realização do compreender há uma relativização diante do que é válido no indizível, e nesse sentido, no que tange à realidade histórica, questiona se “o compreender, como tal, será o único e adequado acesso à realidade da história?”

Evidentemente que o perigo ameaça a partir desse aspecto, perigo de enfraquecer a verdadeira realidade do acontecer, especialmente a sua absurdidade e contingência, e falsificá-la em uma forma de experiência dos sentidos (GADAMER, 1997, p. 23).

Segundo Gadamer (1997), Kant, Helmholtz entre outros, compactuam sobre o conceito de ciência e de conhecimento segundo o modelo das ciências da natureza, procurando “a marcante singularidade das ciências do espírito no momento artístico (sentimento artístico, indução artística)” (GADAMER, 1997, p. 45). “A função transcendental que Kant atribui ao juízo estético, é bastante para satisfazer à

delimitação contra o conhecimento conceitual e, como tal, à função dos fenômenos do belo e da arte” (GADAMER, 1997, p. 92).

O conceito de formação, que naqueles tempos elevou-se a um valor dominante, foi, sem dúvida, o mais alto pensamento do século XVIII, e justamente esse conceito caracteriza o elemento em que vivem as ciências do espírito do século XIX, mesmo que elas não saibam justificar isso de forma teórico-cognitiva. (GADAMER, 1997, p. 47).

Segundo Gadamer (1997), existe um movimento necessário a um regresso quanto à verdade do conhecimento das ciências do espírito que foram inacessíveis no século XIX. Referindo-se à crítica ao projeto iluminista, Gadamer (1997, p.67) cita Vico, destacando sua defesa da retórica humanística contra a ciência moderna. "Vico vivia numa tradição ininterrupta da formação retórico-humanista e precisava voltar a resgatar a validade do diretivo dessa tradição, o qual não envelhecera".

Nesse sentido, Gadamer (1997) propõe a reflexão de como o saber chegou à atrofia dessa tradição. Essa atrofia é acentuada no campo do conhecimento na credibilidade de que a ciência era confiável e cognitiva e o processo artístico não, visto que era emocional. “A ciência era ensinável, as artes requeriam talento. A ciência poderia provar-se, as artes eram questões de preferência. A ciência era útil e as artes ornamentais” (EISNER, 2008, p. 7). Portanto, essa trajetória que parte do diálogo entre *sensus communis*, estética e conhecimento científico tem sua ruptura marcada com o predomínio do método científico.

A discussão acerca da experiência estética para além da arte está na ideia de uma relativização da relação dos sentidos com o vivido. Abrange a concepção de que a experiência estética está como fruição, tanto na criação como na recepção, e isto não é monopólio apenas do campo das artes. “As belas artes não têm o monopólio do artístico” (EISNER, 2008, p. 9). Portanto, é no âmbito das artes que se encontram, em potencial, as discussões acerca da experiência estética, mas busca-se aqui reconhecê-la como processo presente e relevante em outros contextos de vida, como experiências singulares do vivido e também do âmbito educacional.

Segundo Pereira (2012), a condição de possibilidade para a experiência estética acontecer é ter uma atitude estética.

Postulo a ideia da experiência estética como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade, na medida que representa uma abertura para a *coleção de exemplos* que são a arte e a vida. A atitude estética é uma atitude *desinteressada*, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento “em si”,

naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele pode produzir_ (PEREIRA, 2012, p. 114).

O autor considera a atitude como condição para viver uma experiência estética, ou seja, assumir uma postura de antecipação racional, premeditação, uma abertura ao mundo. Essa interação imersiva constitui a experiência estética na intensidade do encontro. Nesse sentido, de acordo com Pereira (2012), é possível que a experiência estética aconteça na relação com qualquer contexto, sendo arte ou não, pois será a atitude estética que estabelece a abertura para tal.

Podemos ter experiências estéticas ao entrar em jogo com uma música erudita, uma música popular, um som da natureza, um ruído urbano ou, mesmo, com o silêncio. Podemos ter experiências estéticas com uma pintura clássica, uma imagem sagrada, um desenho na parede de uma caverna, uma fotografia, um filme, um desenho na areia do chão, uma paisagem, uma cena urbana ou, mesmo, com uma imagem apenas imaginada ou sonhada (PEREIRA, 2012, p. 115).

A experiência estética resulta de um estar aberto ao mundo das sensações, que no acontecer se caracteriza como fruição, prazer e gozo que emanam dos sentidos. Ela é, pois, uma relação que promove a entrega e não a dominação, um amálgama na existência sem forma que se materializa no encontro. Para Pereira (2012) é *algo* que apela, que pede um corpo, uma existência, “exercito a escuta perspicaz e meticulosa *d’isso* que me assola e que ainda não tem nome. Perscruto isso que ainda é só movimento, isso que está *pedindo* vida, pedindo existência, pedindo expressão” (PEREIRA, 2012, p.116).

Essa existência da experiência estética gera um estado diferente, “um potencial de deslocamento no modo de ser do sujeito, uma vertigem, um *embrulho no estômago* [...]” e carece de uma substância, uma forma que faça emergir as sensações (PEREIRA, 2012, p.116). Para o autor, é esse sentimento novo que gera um jogo compreensivo, mas não como entendimento ou explicação, mas como a compreensão de algo que se constitui no sentir, na atenção e na percepção. A experiência estética como um estado diferente, um *algo* que apela para a existência, encontra-se em um estado de compreensão e ainda não de expressão. Portanto, compreende, segundo o autor, uma dupla competência, a de compreensão que resulta da experiência e a de expressão que está relacionada à prática. Nisso, a possibilidade de dar vida ao “algo” por meio da técnica, da instrumentalização da

matéria, de alguma linguagem (poesia, música, desenho, teatro, etc..), o que permite dar substância e forma à expressão (PEREIRA, 2012, p. 116).

Nessa perspectiva, o que se conjectura aqui é que a referida experiência estética é inerente aos encontros que são singulares, ao que é sentido e que pode ou não se materializar, pois é tanto condição do sentir quanto do expressar. Portanto, em que medida pode-se pensar esse entendimento, principalmente no que tange à atitude estética no contexto educacional? Considerando-se que “entrar em jogo com um objeto ou acontecimento, de outro modo, representa conceder-se a possibilidade de, num único lance, configurar a experiência estética e ser configurado por ela” (PEREIRA, 2012, p.118). Portanto, há de se reconhecer a amplitude das questões acerca da experiência estética para além do contexto unicamente artístico, mas “como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade na medida em que representa uma abertura para essa *coleção de exemplos*” (PEREIRA, 2012, p.120).

A formação do sujeito fruidor consiste em explorar diferentes maneiras de compreender a experiência estética, possibilitando uma abertura à diversidade de sentidos do mundo (ou seja, de formas de sentir a realidade). [...] Ampliar o repertório cultural, ampliar o repertório de experiências representa, assim, uma ampliação da capacidade dos sujeitos orientarem sua percepção e compreensão ante as infinitas possibilidades da existência (PEREIRA, 2012, p.119).

A experiência estética está atrelada à experiência, produção e recepção. Nesse sentido, podemos considerar que a possibilidade de fruição com sonoridades, imagens e oralidades pode retomar sua interlocução como parte relevante na construção de conhecimento. Nesse sentido, Eisner (2008), em seu artigo sobre o que a educação pode aprender com as artes, aponta justamente que “as artes ensinam os alunos a agir e a julgar na ausência de regras, a confiar nos sentimentos, a prestar atenção a nuances, a agir e apreciar as consequências das escolhas, a revê-las, e depois, fazer outras escolhas” (EISNER, 2008, p. 10). Nesse processo, há um refinamento das sensibilidades, uma construção.

A discussão sobre a relação entre arte e ciência na contemporaneidade, considerando toda a sua historicidade, se apresenta como um aspecto relevante nas discussões acerca da educação, da práxis do professor e do que pode fundamentar uma educação significativa.

O que importa neste trabalho, a partir do enfoque do distanciamento entre arte e ciência é, sobretudo a marginalização das oralidades e das sonoridades culturais, como elementos ativos num contexto pedagógico. A oralidade do texto escrito acompanha a posição formal do conhecimento a ser perseguido no ambiente escolar. Entretanto, a exclusão da cultura oral, em todas as suas expressões, do ambiente formal do ensino é, sem dúvida, um reflexo da marginalização do som e até mesmo do texto oralizado ante o texto escrito, devido à visível valorização da escrita, muito embora o universo sonoro seja nosso maior elo com o agora.

Salienta-se, portanto, que este trabalho vem propor a ocupação de parte deste grande vazio silencioso, por imperceptível e desconsiderado.

5 SONORIDADES HÍBRIDAS E TEXTURAS SONORAS: ENTRE ESCUTAS E SABERES

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si.

*Jean-Luc Nancy*⁷²

Neste capítulo, apresentam-se e analisam-se três propostas de texturas sonoras. A coexistência de sonoridades é focalizada, visto que a montagem da textura visa criar uma urdidura, onde cada som é identificado com sua potencialidade característica.

As seguintes texturas sonoras, “*Memórias Póstumas*”, “*Só para ouvir e sentir*” e a instalação interativa *Polifônic@s Texturas Sonoras: uma experiência estética a partir da obra de Mikhail Bakhtin*, que se expõem como espaços de coexistência e encontro entre textos literários, teóricos, oralidades, músicas e sonoridades diversas, são objeto de construção e de análise. O objetivo dessa ação é exemplificar formas de imersão no campo das sonoridades em que produção e sensibilização se encontram no processo que envolve a escuta-criação-fruição-conhecimento, enfocando um viés pedagógico. São possibilidades que se apoiam em determinados conceitos, pertinentes ao objetivo deste estudo, que visa a junção de sonoridades híbridas, marcadas pelo pluralismo cultural, em um espaço de coexistência sonora, onde a textura vira contextura de expressões e de relações dialógicas.

Como a textura sonora é um campo aberto para a exploração e a manipulação do universo sonoro, a partir de uma atitude de escuta, reflexão e criação, efetiva-se uma proposta de estudo interativa que poderá abordar diferentes temáticas e ser instrumento a ser explorado, tanto no campo da Educação Básica como no do âmbito universitário.

Nesses contextos, propõe-se que a experiência estética esteja presente como fruição, mesmo porque não se pode desconsiderá-la como possibilidade, tanto de construção criativa quanto de escuta, sem o necessário enquadramento no campo da música ou da arte contemporânea.

Portanto, as texturas sonoras apresentadas nesse capítulo, revelam espaços de coexistência e de interlocução de sonoridades, advindas da literatura, da oralidade e de uma produção interativa. São propostas em que, estar à escuta se

⁷² (NANCY, 2014, p.27)

constitui como plano condutor da experiência estética, no processo de criação e fruição. Do mergulho nesse cenário, destacam-se texturas de múltiplas coexistências sonoras, em que o ouvinte imerge nos sons e os sons nele imergem, resultando dessa imersão recíproca uma ampliação espacial de ideias e conceitos, por meio dos quais repercutem diversas novas perspectivas. Ao coexistirem assim os sons, ocorre algo como um Holograma 3D do momento sonoro, que deflagra um pensamento perscrutador, a explorar, por exemplo, um texto incompleto, sempre inacabado e, não obstante, sempre renovado.

Nessa perspectiva, abre-se um leque para analisar as sonoridades híbridas como um processo, simultaneamente, temporal e atemporal. Temporal no sentido de poder ser vivido no momento presente; atemporal por estar impregnado de lembranças, resultantes de experiências que não são datáveis. Portanto, o encontro e a fusão de sonoridades provenientes de textos teóricos, de narrativas literárias e de trajetórias de vida, podem revelar ideias distintas, com músicas e sonoridades de diferentes tempos. Apesar de ser constituída com fragmentos sonoros de textos, com sons característicos de determinadas situações, com timbres e músicas significativas que dialogam com os contextos, a textura sonora é elaborada como uma unidade significativa que atende a intencionalidade de sua montagem.

Esta investigação constrói-se, pois, como uma proposta pedagógica centrada nos seguintes aspectos: como forma de expressão de sonoridades híbridas; como um instrumento que possibilita pensar conceitualmente a experiência sensorial da escuta/corpo. Assim, tanto o trabalho de produção como o de recepção são permeados pelo objetivo de estar à escuta e estar presente. Entretanto, a construção de um ambiente de expressão das sonoridades híbridas, ou seja, de coexistências sonoras, necessita de recursos tecnológicos e de materiais sonoros, que serão explicitados a seguir.

5.1 CAMINHOS PARA A PRODUÇÃO DE TEXTURAS SONORAS

O processo de elaboração e construção das texturas sonoras resulta do estudo teórico que embasa a pesquisa e que subsidiou a exploração e criação de coexistências sonoras, partindo de diferentes temáticas. Na textura sonora *Memórias Póstumas*, o ponto de partida foi a obra de Machado de Assis, sendo exploradas interlocuções com sonoridades, trechos musicais, palavras, conceitos e

fragmentos de outros textos literários. A produção interativa, realizada por meio da instalação sonora *Polifônic@s*, explorou conceitos bakhtinianos, como polifonia, dialogismo e intertextualidade para formar texturas sonoras criadas pelos participantes, conforme a manipulação de diferentes computadores. Na textura *Só para ouvir e sentir* parte-se da oralidade, da narrativa de histórias de vida marcadas por sonoridades, em que se reencontram em um ambiente de coexistência sonora, amizades, afetos e emoções.

Com as devidas temáticas definidas para o desenvolvimento e planejamento das texturas foi necessária a organização dos materiais sonoros, selecionados entre poemas, textos e excertos teóricos e literários, fragmentos sonoros e musicais. Cabe destacar que a sequência aqui apresentada, é uma entre várias possibilidades para a realização de uma textura sonora.

As três propostas tiveram como guia para as interlocuções sonoras, um texto base que segue certa linearidade, conforme a narrativa oral presente nas texturas. O texto base foi o ponto de partida para a seleção dos materiais sonoros, cuja busca e construção já coloca em jogo aspectos polifônicos, dialógicos e intertextuais. Assim, dá-se a formação de diferentes ambientações das coexistências sonoras que expressam de modo mais abrangente e até inesperado, seu hibridismo. Entretanto, sempre haverá uma unidade conceitual na construção que permeará o processo criativo e os momentos de estar à escuta.

Para a produção de texturas sonoras híbridas e para a gravação e edição de sons, existem vários recursos tecnológicos denominados editores de áudio. A produção de duas texturas, *“Memórias Póstumas”*, *“Só para ouvir e sentir”*, foi realizada no programa de áudio *Ableton Live*⁷³, com o apoio de um produtor musical na edição⁷⁴. A opção pela utilização desse programa para a montagem das texturas deve-se aos recursos disponíveis para gravar, compor, organizar, mixar⁷⁵ e masterizar⁷⁶ a produção sonora. O *Ableton Live* inclui gravação multifaixa, gravação

⁷³ *Ableton live* é diferente de outros softwares sequenciadores, foi projetado para ser tanto um instrumento de performances ao vivo como uma ferramenta para compor e fazer arranjos musicais. Muito utilizado pelo DJs e produtores da música eletrônica. Link para o programa: Disponível em: <https://ableton-live.br.uptodown.com/windows>. Acesso em: 10 de jun. de 2020.

⁷⁴ Parceria com o produtor musical Vicente Sant’Anna na utilização de seu programa *Ableton Live* e no trabalho de edição.

⁷⁵ Mixar - o processo de combinar gravações multipista em um produto final de som mono, estéreo ou surround;

⁷⁶ Masterizar - considerada como uma pós-produção de áudio, que prepara e transfere o áudio gravado de uma fonte que contém a mixagem final para um armazenamento de dados.

de MIDI em tempo real e explorador de biblioteca com uma ampla diversidade de sonoridades. Pode-se visualizar na imagem que segue, a produção musical em processo com seis faixas de áudio.

Figura 18: Tela de Programa Ableton Live em produção musical

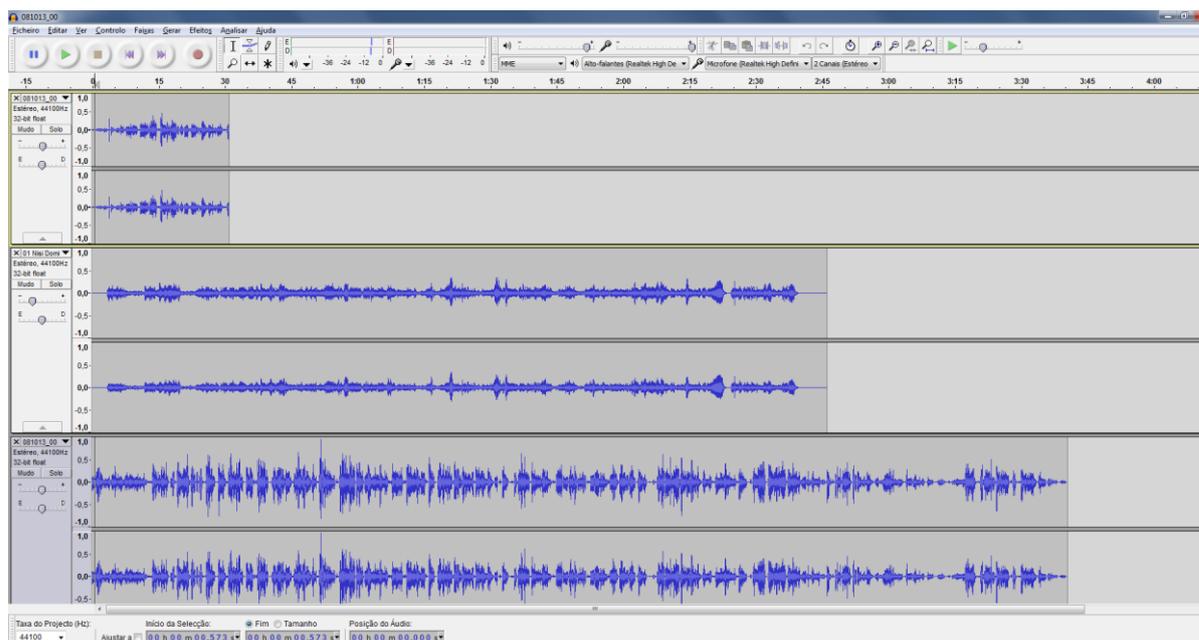


Fonte: Arquivo pessoal da autora

O *Ableton Live* apresenta maior complexidade na manipulação do ambiente e, como aqui se propõe um aproveitamento pedagógico, considera-se relevante destacar outra alternativa como um programa de áudio gratuito e mais indicado para esse fim, o *Audacity*⁷⁷. Esse programa executa funções que são comuns a todas as ferramentas de edição de áudio, sendo possível ouvir e gravar faixas, adicionar efeitos e fazer sobreposição de músicas e sonoridades. O programa é de fácil acesso, apresenta vários recursos de forma funcional, um visual organizado que auxilia em sua manipulação, como também, a visualização das frequências em uma plataforma multifaixa. A imagem abaixo apresenta o exemplo de uma tela em montagem no Audacity, com a sobreposição de três faixas.

⁷⁷ Link para baixar o programa Audacity: <https://audacity.br.uptodown.com/windows/download>

Figura 19: Tela do Programa Audacity com exercício de uma textura sonora



Fonte: Arquivo pessoal

Ainda, diferentes programas de áudio estão disponíveis no computador ou em aplicativos no celular. O serviço de distribuição digital de aplicativos, *Google Play Store*, oferece a possibilidade de baixar, no Android, vários aplicativos que possibilitam a gravação e edição de sons⁷⁸ e que podem ser utilizados com facilidade em propostas pedagógicas.

As texturas criadas são aqui analisadas separadamente com um link para áudio, já no título anunciado, o qual possibilita a escuta anteriormente à leitura. Busca-se também, trazer imagens em gráficos, textos e fotos, para acompanhar a trajetória de cada produção, a fim de estabelecer relações com a escuta e como mais de uma possibilidade de interlocução.

⁷⁸ Aplicativos de áudio para baixar no Android: PocketBand Pro, MP3 Cutter, Media Converter, ZeoRing, WavePad Audio Editor Free, Music Maker Jam, Mp3 Cutter & Merger, Lexis Audio Editor, Walk Band, Audio Editor for Android, AudiDroid, Audio Editor Cutter & Merger. Audio MP3 Cutter Mix Converter, Audio Evolution Mobile Studio. Disponível em: <https://www.apptuts.net/tutorial/android/editores-de-audio-para-android/>. Acesso em: 5 de junho de 2020.

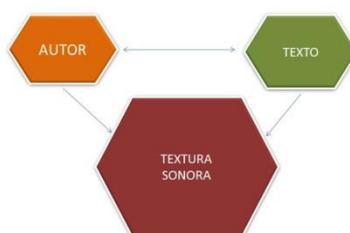
5.2 TEXTURA SONORA 1 – MEMÓRIAS PÓSTUMAS⁷⁹

A textura que segue provém do âmbito literário e foi elaborada com excertos da obra *Memórias Póstuma de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Essa textura direciona-se a conceitos referentes à escuta, à memória, à polifonia, à intertextualidade, a representações sonoras e à cultura. É nesse campo híbrido e dialógico que são introduzidas reflexões acerca do conceito de sonoridades híbridas.

A relação de obras ficcionais de Machado de Assis com o universo sonoro já foi proposta por José Miguel Wisnik (2003), Juracy Assmann Saraiva (2016) e, atualmente, é retomada por Marília Librandi-Rocha (2017). Wisnik e Saraiva ressaltam a importância da música em diversos textos machadianos; já Librandi-Rocha direciona sua análise para a relação entre a escrita e a escuta. Nessa perspectiva, que relaciona sonoridades a significados e a escuta à oralidade na obra literária, desvela-se um caminho de relações entre diferentes campos, relações interdisciplinares, resultantes da mistura, da fusão de elementos verbais e sonoros, os quais são carregados de sentido e se constituem híbridos.

Como uma possibilidade de expressão das sonoridades híbridas do texto literário, destaca-se como ponto de partida da construção da textura sonora, a relação entre o narrador e o texto.

Figura 20: Relação narrador/texto: textura sonora



Sob esse ângulo, a análise explora excertos da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, visando destacar as sonoridades híbridas que emergem do texto e que se fundem na experiência estética do leitor.

⁷⁹ Link para a textura sonora “Memórias Póstumas”
<https://www.youtube.com/watch?v=l47VOSuoQiw>

Figura 21: Primeira etapa da construção da textura



As impressões sonoras do narrador são recriadas no texto, tanto por meio de indícios de timbres variados, que intensificam a ambientação da cena descrita, quanto por meio de músicas selecionadas pelo autor e citadas pelo narrador e que são evocadas pela memória do leitor-ouvinte. O mapa que segue traz o processo de construção da textura sonora a partir do texto literário.

Figura 22: Segunda etapa da construção da textura



A escolha de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* deve-se à singular característica do narrador, um autor defunto, que revela suas impressões sobre a vida que não lhe pertence mais, revivendo-as na expressão de múltiplas sonoridades verbais, musicais e tímbricas. A voz do morto ressoa e é nesse ressoar

que se manifestam as impressões vividas. É uma voz que reverbera e revive as memórias do autor⁸⁰ defunto, trazendo, pela entonação sugerida na escuta aural do texto, características pessoais, sociais e culturais. Essas características são reforçadas pelos elementos sonoros da textura, que expressam sonoridades híbridas a partir das características dialógicas, polifônicas e intertextuais do texto.

Para a construção dessa textura, foram selecionados fragmentos de três momentos diferentes da narrativa, que serviram de fio condutor para a seleção de outros fragmentos literários e outras sonoridades.

O primeiro fragmento foi extraído da “DEDICATÓRIA”: *“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”* (ASSIS, 2011, p.7).

O segundo provém do capítulo 1, “ÓBITO DO AUTOR”:

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia-peneirava - uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova: - Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado (Assis, 2011, p.9).

Por fim, o terceiro excerto também faz parte do capítulo 1, “ÓBITO DO AUTOR”:

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estridulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer (Assis, 2011, p.10).

⁸⁰ Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839, no Morro do Livramento, localizado no Rio de Janeiro. O estilo machadiano tradicional é o Realismo e por volta de 1881, publica sua obra “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. Link para consulta: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/machado-assis.htm>

Os três excertos e demais fragmentos literários foram gravados e depois transferidos para o programa de áudio *Ableton Live Suite 10*, com o objetivo de sobrepor as sonoridades, bem como criar e recriar novas sonoridades. Com a seleção dos timbres, fragmentos literários, músicas e palavras, procederam-se a construção da textura sonora⁸¹.

A proposta de análise é realizada com a apresentação de um mapeamento gráfico de cada excerto e seu arranjo⁸² correspondente. Na introdução do excerto abaixo, soa o fragmento “*viagem à roda da vida*”, para dar ênfase ao breve caminho das memórias que seguirão no segundo e terceiro excertos.

Figura 23: Primeiro excerto polifônico: “Dedicatória”



No campo sonoro-musical, destacam-se os aspectos polifônicos e heterofônico presentes na textura. A sonoridade inicial da textura reproduz um fragmento de “*Viagem à roda de meu quarto*”, obra a que o narrador remete pela menção do nome de seu autor, no prólogo, denominado “Ao leitor”. A seguir, os elementos sonoros que se apresentam como ruídos, frequências que não são regulares, trazem as sonoridades da primeira gravação realizada por Thomas Edison no fonógrafo, a música “*Mary had a little lamb*”. Os sons do fonógrafo reforçam a ideia da voz sem um corpo, da sonoridade que reverbera para além de um corpo que não vive. Essa analogia é abordada por Librandi (2017), quando

⁸¹ A produção sonora conta com as seguintes contribuições: Produção e edição de áudio: Vicente Sant’Anna Bündchen; Participação na gravação das vozes: Angela Gonzaga, Sérgio Bairon, Ana Claudia Specht, Vicente Sant’Anna Bündchen e Denise Blanco Sant’Anna; Referências sonoras: Timbres (Vicente Sant’Anna Bündchen); La Traviata (Giuseppe Verdi); Berimbau (Baden Powell - Vinícius de Moraes); Fragmentos da Textura Machado Fonógrafo de Sérgio Bairon; Referências textuais: Excertos da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* /Machado de Assis; Antônio Candido; Mikhail Bakhtin; Xavier de Maistre; Umberto Eco; Murray Schafer; Néstor Garcia Canclini; Marília Librandi Rocha; Roy Wagner.

⁸² Na textura apresentada, o arranjo corresponde à composição dos elementos textuais e sonoros que acompanham cada excerto.

relaciona o lançamento do fonógrafo e a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que ocorrem no mesmo período, na segunda metade do séc. XVIII:

Brás Cubas pode ser assim definido: uma voz falante em um corpo, literalmente, morto. Brás Cubas é um corpo sendo roído em ruído enquanto escreve, assim como a agulha “roendo” o disco enquanto ouvimos as vozes que emanam daí. Brás Cubas também é isso: o livro virando fonógrafo e literatura mostrando-se como tendo encerrado um ciclo. Ou, seguindo a descrição de Kitller sobre a revolução do fonógrafo, Brás Cubas é a escrita simbólica sendo comida pelo real (dos vermes) (Librandi, 2017).

A música, que acompanha o primeiro excerto e segue até a metade do segundo, é retirada do primeiro ato da ópera *La Traviata*, de Verdi. A melodia traduz a introspectividade do tema, cuja tonalidade menor reforça o caráter de condolência diante da narrativa de um morto que dedica sua obra aos vermes e é intensificada pelo fragmento ao final do primeiro excerto, “sim verme, tu vives”!

Figura 24: Fragmento 1 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”

O diagrama apresenta um excerto polifônico com as seguintes características:

- Influências auditivas na escuta:** DITO ISTO, EXPIREI ÀS DUAS HORAS DA TARDE DE UMA SEXTA-FEIRA DO MÊS DE AGOSTO DE 1869, NA MINHA BELA CHÁCARA DE CATUMBI.
- intertextualidade:** O narrador defunto autor
- Texto principal:** Eu poderia começar o elogio de minha viagem por dizer que ela nada me custou
- Referência musical:** *Au clair de la lune, Mon ami Pierrot*
- Contexto musical:** La Traviata/Prelúdio do Ato 1

O fragmento que acompanha o início do segundo excerto, “Poderia começar o elogio de minha viagem por dizer que ela nada me custou”, de Xavier de Maistre (1989), revela a intertextualidade presente. A influência da literatura estrangeira está marcada nesse encontro polifônico, com a presença da inter-relação entre os discursos, um texto que mantém relações implícitas e explícitas com outro texto (MAINGUENEAU, 1998).

Cabe destacar que todos os fragmentos sonoros que compõem a textura em questão resultam de uma escuta aural do texto. As influências auditivas que se apresentam na escrita, marcadas pelas vivências do autor, se estendem e impulsionam à busca por sonoridades na elaboração de cada fragmento que dialoga com os excertos. Pensar o processo e a relação entre a escuta e a escrita do autor,

aliado à escuta e à representação do leitor, encontra fundamentos na teoria de Librandi (2015, p.138), em que “a escrita de ouvido demanda, aliás, leitores aptos a “ouvir” um texto escrito, de modo a captar precisamente aquilo que passa entre as linhas, como a forma e o desenho de uma entonação, de um tom ou de um timbre”. Quanto à imagem visual, o indivíduo constrói uma referência distante, com o som se dá uma sensação de pertencimento.

O pacto com a obra machadiana nesse trabalho é da escuta múltipla da projeção sonora que dela se faz, pois se a linguagem impressa é uma informação silenciosa, como aponta Murray Schafer (2011), na ficção machadiana, a escrita pode re(s) soar, transformando a narrativa em um objeto sonoro múltiplo. E de fato, o que ressoa são vozes vivas, presentes, que projetam a dimensão humana do texto.

Nesse contexto, as sonoridades se caracterizam por um hibridismo marcado por vozes, antes silenciosas do texto, que se expandem segundo o tom e o ritmo linguístico, os rumores, os instrumentos e o próprio silêncio. Tais excertos, transformados em objetos sonoros, provocam novas escutas e resultam em processos de interação. Dessa forma, a fusão de sonoridades hibridiza a ficção machadiana e dela emerge, tomando forma na construção de texturas sonoras, que inserem a obra literária em uma experiência sensorial, em um pulsar que nunca cessa e é intensificado pela experiência da escuta.

Minha sugestão é pensar o texto ficcional como se fosse uma caixa de música que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada escuta ao mesmo tempo em que se propaga no futuro cada vez que é reaberta (LIBRANDI-ROCHA, 2015, p.133).

Com efeito, a composição de texturas sonoras neste contexto de multi coexistência, como resultado da escuta do texto literário, possibilita a este que transcenda a forma sensorial da narrativa e rompa a sua, até então necessária linearidade. A representação sonora acima descrita, decorre de uma escuta da autora deste trabalho, mas outras escutas, impressões e expressões poderiam compor nova combinação de sonoridades, na forma de outras texturas. Essa ideia é reforçada pelo fragmento que acompanha a narrativa do segundo excerto, pois em “cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1992, p.40). O texto ficcional pode, pois, ser comparado a uma caixa de música que aciona sua

sonoridade ao ser aberta para a escuta (LIBRANDI-ROCHA, 2015), metáfora que compactua com a ideia de que a cada fruição há uma interpretação e uma execução.

Figura 25: Fragmento 2 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”

Memórias afetivas

TINHA UNS SESSENTA E QUATRO ANOS, RIJOS E PRÓSPEROS, ERA SOLTEIRO, POSSUÍA CERCA DE TREZENTOS CONTOS E FUI ACOMPANHADO AO CEMITÉRIO POR ONZE AMIGOS.

Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor

Em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original

polifonia

As moças

La Traviata/Prelúdio do Ato 1

Portanto, é possível aferir que a escuta e as impressões sonoras são únicas, atemporais, temporais e efêmeras. Elas se esvaem, mas as que são produzidas por experiências são reveladas pelas memórias afetivas e permanecem. Inserida no âmbito da rememoração, também a narrativa literária provoca a construção de sentidos, por meio do audível:

Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não, todavia como fenômeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela (NANCY, 2014, p.19).

As expressões sonoras de uma textura provocam a inter-relação entre música, sonoridades e o texto verbal, ampliando e potencializando o movimento sógnico das histórias sonoras que se revelam. O tom determinante dessas recorta um posicionamento discursivo, pois determina uma maneira de dizer frente a outras, efetivando a historicidade sonora de diferentes contextos. Dessa forma, constitui-se um cenário sonoro híbrido, em que não há uma relação de subordinação entre as estruturas sonoro-musicais e textuais, regulada pela equalização das sonoridades quanto ao timbre e às intensidades, mas uma expressão sonora que se constitui como representação dos sentidos.

Figura 26: Fragmento 3 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”

paisagens sonoras

Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios.
falavam das modinhas que haviam de cantar ao cravo e do minuete e do solo inglês

Acresce que chovia - peneirava - uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última
nem faltava a matrona que promettesse bailar um oitavado de compasso só para mostrar como folgaram os seus bons tempos de criança

polifonia

fragmentos sonoros

Memórias afetivas

hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova:
Cruzamentos sócio culturais em que o tradicional e o moderno se misturam

O som é energia

fragmentos sonoros

É possível, assim, uma escuta imagética do todo, um mapeamento de possíveis interlocuções.

Esta pesquisa visa induzir à auscultação de identidades culturais dinâmicas, resultantes da heterogeneidade, em que as relações dialógicas identificam “cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (CANCLINI, 1998, p18). O diálogo proposto nos excertos acima se conjuga à ideia de uma ferramenta que revela a incorporação interna do sujeito diante da vida cotidiana. Nessa perspectiva, como em uma continuidade, marca-se a fusão entre as tradições cultas e populares, os fazeres e saberes, o tradicional e o moderno, que, ressoando na textura, propõem uma nova percepção estética na produção literária de Machado de Assis.

Estabelecendo uma relação com as proposições de João Adolfo Hansen e de Michael Wood acerca da modernidade dos romances de Machado de Assis, em sua maestria em captar “mudanças históricas em movimento”, Librandi-Rocha propõe que,

com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis capta um movimento histórico contemporâneo – a invenção das tecnologias

modernas e a crise da literatura como arquivo único e dominante até então. Ou seja, escreve sobre e fora da literatura sem sair dela, como escreve sobre a vida sem deixar de estar morto (LIBRANDI-ROCHA, 2017, p. 11).

As sonoridades que emergem do texto dão à textura sonora um caráter plural que pode ser vivenciado sensorialmente, o que implica em “um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço” (BOSI, 1987, p. 7).

Figura 27: Fragmento 4 do excerto polifônico 2: “Óbito do autor”

"Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos
Atravessarei o quarto muitas vezes no comprimento e na largura, ou então diagonalmente, sem seguir regra nem método.

fragmentos sonoros

Literatura aural
mais belos caracteres que tem honrado a humanidade.

fragmentos sonoros

O narrador defunto autor
Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que
Au clair de la lune, Mon ami Pierrot

fragmentos sonoros

Marca sonora SONORIDADES HÍBRIDAS
Ihe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado."
Influencias auditivas na escrita

fragmentos sonoros La Traviata/Prelúdio do Ato 1/Cena 2-----

Além disso, há nos enunciados selecionados um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional que caracterizam a textura sonora, a qual corresponde a um campo discursivo específico e novo. Nesse contexto, o juízo de valor nasce das relações dialógicas com sujeitos interpretantes ativos, cuja compreensão se insere em um contexto político, cultural e social.

Figura 28: Fragmento 5 do excerto polifônico 3: “Óbito do autor”

Memórias afetivas

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens,
Literatura aural

Vida acústica

a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora,

O som é energia

à porta de um correio. Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer.
paisagens sonoras

A cultura que se reinventa continuamente

A conexão entre linguagem e significação está atrelada à cultura.

as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora,
Visão do mundo em formação e do ser humano em formação,

razão por que não se pode dizer a última palavra sobre alguém e nem concluí-las

Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer.
a polifonia

fragmentos sonoros

A ESCRITA PODE SER COMPREENDIDA PELA ESCRITA

A análise permite afirmar que existem características polifônicas na estrutura composicional, reveladas pela fusão de várias vozes que são representadas por variações tímbricas e melódicas. As vozes múltiplas não apresentam uma hierarquia, mas sim relações dialógicas acentuadas pela disposição dos elementos sonoros e verbais, que podem ser identificados como enunciados. Há, portanto, um jogo polifônico que se caracteriza tanto na relação entre os enunciados quanto no resultado da fusão sonora, provocando no interpretante, uma escuta reflexiva. Revela-se assim, a intertextualidade potencializada pela relação entre os textos e pelo hibridismo sonoro resultante. Em síntese, a textura sonora proposta revela a ideia e a sensação de incompletude que estão presentes em todo processo criativo, em que o sujeito receptor vive uma relação dialógica com os sentidos inerentes às enunciações.

5.3 POLIFÔNIC@S TEXTURA SONORAS: UMA PROPOSTA INTERATIVA⁸³

*Começa uma brincadeira com os sentidos, com a imaginação, com o que a gente já leu, com o que a gente já ouviu*⁸⁴.

Apresenta-se aqui, outra possibilidade de trabalho com texturas sonoras, um produto interativo, a que denominamos de “POLIFÔNIC@S - Texturas sonoras: uma experiência estética a partir de Mikhail Bakhtin”⁸⁵. A proposta nasceu dos estudos do pesquisador russo e objetiva refletir sobre os conceitos de polifonia, dialogismo e intertextualidade, bem como avaliar os efeitos produzidos pela textura sonora em seus receptores.

A textura é, portanto, uma experimentação que coloca à escuta coexistências sonoras de textos teóricos, excertos literários, fragmentos sonoros e conceitos, para criar no meio acadêmico, um ambiente em que o pensar conceitual se institui por meio de uma experiência estética. Os materiais sonoros utilizados referem-se à literatura de Dostoiévski para exemplificar o conceito de polifonia, a poemas de autores regionais, a excertos de romances da literatura brasileira, a trechos de roteiros de filmes, a extratos de obras teóricas e a sonoridades selecionadas diretamente no programa de áudio *Ableton Live*. Portanto, há uma gama de sonoridades a fim de promover uma experiência dialógica, intertextual e poética e desenvolver um espaço sensorial de coexistências sonoras e de abertura à experiência estética. Dessa forma, são sonoridades híbridas em movimento, que se expressam e se encontram na interatividade, na casualidade dos encontros.

A interação de acadêmicos com a textura sonora ocorreu no ano de 2017, em três momentos distintos e em dois ambientes diferentes e o tempo de duração de cada evento ficou em torno de três horas. Houve a participação de um número expressivo de alunos de graduação e de pós-graduação e de professores, contabilizando-se uma média de 50 pessoas. No ano de 2018, essa proposta interativa fez parte do calendário de exposições da Pinacoteca da Universidade Feevale, ficando em exposição por um período de duas semanas. Nesse espaço, as

⁸³ Link para vídeo com os depoimentos dos participantes: https://www.youtube.com/watch?v=5m4_InZm37g

⁸⁴ Depoimento de uma participante da proposta de textura interativa.

⁸⁵ POLIFÔNIC@S - Texturas sonoras: uma experiência estética a partir de Mikhail Bakhtin”. Proposta apresentada na “IV Mostra Cultural Manifeste-se”. Proponentes: Denise Blanco Sant’Anna e Eder Cabral.

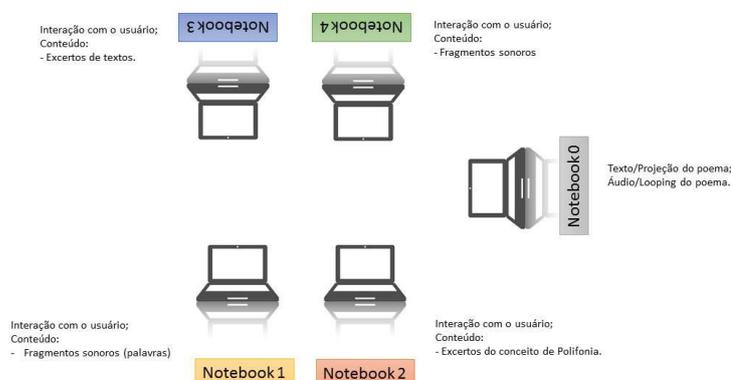
visitações contaram com alunos de graduação dos cursos de Artes Visuais, História e Letras, bem como de alunos do Ensino Médio, da Escola de Aplicação da Feevale.

Apresenta-se a seguir, um esquema da estrutura, adequada a cada ambiente, que foi utilizada nos espaços da universidade.

5.3.1 Salas sensoriais: materiais sonoros e espaço físico

Para a montagem da proposta interativa foi necessária uma sala relativamente ampla para a disposição dos cinco computadores, cinco projetores e cinco caixas de som utilizadas. Os computadores eram mantidos distantes um do outro, com espaço de um metro na lateral e de dois metros frontais. Dessa forma, era possível que o participante circulasse entre os computadores e o som reverberasse em uma espacialidade maior. Segue mapa do planejamento da disposição dos computadores na sala.

Figura 29: Mapa da disposição dos computadores na sala.



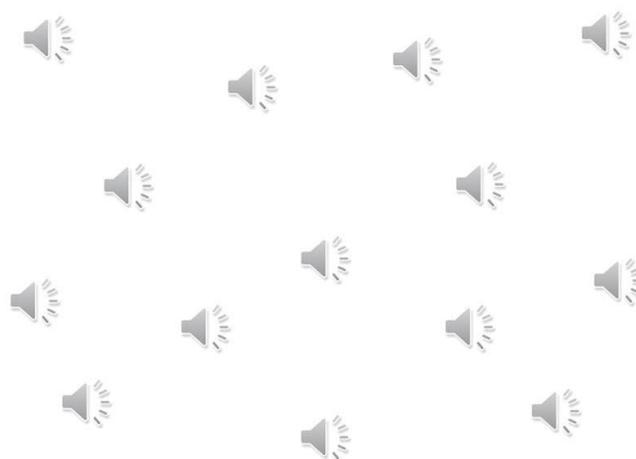
Fonte: Arquivo pessoal

Cada um dos quatro computadores apresentava uma função específica, com sonoridades disponíveis à execução e mais um computador (na ilustração está como “0”), que mantinha a execução do texto base em *looping*⁸⁶ durante todo o tempo

⁸⁶ Linguagem de programação de computador que se refere à repetição ininterrupta de algo, alguma linguagem.

previsto para a interação. No computador base, utilizou-se uma gravação⁸⁷ de Arnaldo Antunes recitando o poema *Margem*, e o texto do poema era projetado na parede, sem necessariamente corresponder ao áudio. Os outros computadores ficavam disponíveis à interação, com a possibilidade de trocas dos ícones sonoros que apareciam nas telas, as quais também eram projetadas na parede.

Figura 30: Tela dos computadores disponíveis à interação.

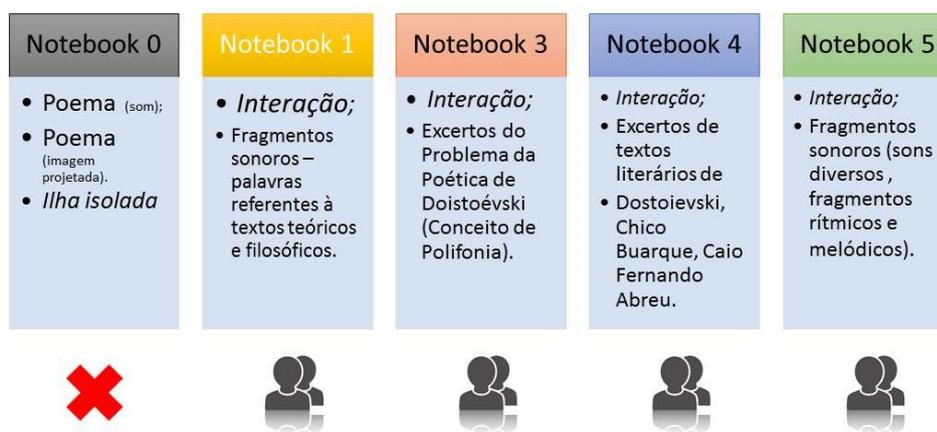


Fonte: Arquivo pessoal

Cada computador era manipulado durante o tempo que o participante considerasse necessário. Depois, seguia para o outro, a fim de explorar as outras sonoridades em sobreposição com o poema em *looping* e com os outros computadores que estavam em interação. A imagem que segue apresenta uma representação de cada computador com os elementos sonoros contidos para a interação.

⁸⁷ Gravação de áudio disponibilizada por Sérgio Bairon.

Figura 31: Esquema dos materiais sonoros de cada computador disponível à interação.



Fonte: Arquivo pessoal

Nesse processo de proposta interativa, os participantes além da manipulação dos computadores, ficavam em alguns momentos apenas à escuta em locais variados da sala. Foi criado um espaço de coexistência sonora que formava texturas efêmeras, que se modificavam a cada interação do participante, no momento em que havia troca de sonoridades. Portanto, constituiu-se uma sala sensorial com sonoridades, imagens estáticas e dinâmicas, que promoviam a fusão da produção teórica de vários expoentes da linguagem, da comunicação, da música, da filosofia e da cultura. Um amálgama de ideias de Mikhail Bakhtin, Peter Burke, Roy Bennet, Murray Schafer, Fiodor Dostoievski, Chico Buarque, Caio Fernando Abreu, em interlocução e diálogo, resultou na constituição de uma textura feita de sonoridades híbridas.

5.3.2 “E aquilo ia dando um sentido no caos”

Alguns depoimentos, gravados em áudio após os participantes terem vivenciado a proposta interativa, foram transcritos para a montagem do vídeo que está indicado em rodapé, no título dessa seção, 5.3. Os depoimentos que seguem são de alunos de graduação e de pós-graduação da área das Ciências Humanas e são identificados pelas letras A, B, C, etc., a fim de preservar suas identidades. As

narrativas dos participantes deixaram impressões que revelam a intensidade de sensações e reflexões que foram provocadas pelo experimento.

O poema *Margem*⁸⁸, ecoando na sala e na voz do Arnaldo Antunes, reverberava para além do espaço reservado para tal e despertava a atenção antes mesmo de os participantes estarem imersos no ambiente. Já na entrada, dependendo da configuração do momento, os participantes se deparavam com um recitativo monódico de Arnaldo Antunes ou com um contexto polifônico, que resultava de experimentações sonoras de algum participante já presente na sala. Dessa forma, entrava mais um jogador na construção de novas texturas.

Realmente, senti como se minha alma tivesse indo junto, viajando, achei bem legal. Em primeiro lugar eu não tinha certeza do que eu ia ter de experiência, mas uma coisa boa que eu percebi é que me fez parar para ver e pensar no que estava acontecendo. (Participante A)

O som atravessa, preenche o espaço e paralisa. O encontro com o não identificável sonoro instiga à escuta e imerge o sujeito em um mergulho inicial que gradativamente se abre à busca, ao reconhecimento. Que espaço é esse que captura o sujeito? Que amarra o som ao sentido(s)?

Uma experiência muito cheia estar no meio dos sons circulando em volta e...parece dentro de uma bolha, uma bolha de sons...uma bolha acolchoada de sons. (Participante B)

Do ouvido que capta inicialmente a massa sonora que reverbera arma-se uma atitude de escuta atenta que busca um centro, um sentido presente para além do som. “Escuta-se aquele que profere um discurso que se quer compreender, ou então escuta-se o que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou então, ainda, escuta-se aquilo a que se chama de música” (NANCY, 2014, p. 17-18).

Eu achei a experiência muito imersiva. Achei uma experiência muito diferente, nunca tinha visto ou ouvido essa questão da polifonia. E em determinados momentos deu para sentir a questão do áudio. O ambiente e as luzes...tudo bem planejado e estruturado. Eu não sei explicar, mas foi uma experiência totalmente sensorial. Eu fechei o olho e ouvi todo aquele caos, não só pela experiência material, mas pela profundidade do conteúdo que estava sendo exposto e a polifonia, questões existenciais. Achei incrível. Muito legal a experiência. (Participante C)

⁸⁸ Link para o poema recitado por Arnaldo Antunes. Poema Margem, de autoria de Ayirton Sant’Anna.

Um dos aspectos importantes a se considerar é que a experiência estética não está necessariamente relacionada aos significados apreendidos, ela pode ocorrer em uma evocação dos sentidos, em uma fruição no encontro do inusitado, sem a apreensão de uma significação específica. Contudo, nas observações realizadas, estar em escuta/corpo mesmo desconhecendo a fonte, ocorre uma experimentação sensorial prática que instiga a busca conceitual.

Eu achei bem legal e eu gostei. Quando tu olha os slides na parede, só com a imagem do áudio, dá uma curiosidade de escutar. Daí quando tu vai apertando e escutando cada coisa, dá vontade de descobrir, e tu vai percebendo que cada computador tem algo diferente, como aquele que tem só sons e não tem ninguém falando. E também de fazer a combinação da fala do Arnaldo Antunes no centro, parece que dá para compor uma música. Dá para fazer de formas diferentes: agora vai aquele mais curto, combina com aquela fala, dá para escolher o som. Achei isso bem legal. (Participante D)

Destaca-se que diante de um conhecimento prévio acerca da teoria que foi proposta, como o conceito de polifonia, dialogismo e intertextualidade, é possível observar no depoimento seguinte, que há uma significação que se constitui no âmbito conceitual, provocada pela sensorialidade. Contudo, os significados que emergem das escutas estão relacionados aos saberes prévios do sujeito, os quais são revelados nos depoimentos que declaram a capacidade de fazer relações em caráter conceitual.

Bom, foi a primeira experiência nesse sentido né, então a primeira sensação é de estranhamento, mas ao mesmo tempo quase que automaticamente a gente começa a sentir a textura realmente do som, da palavra. Daqui a pouco, quando eu vi, estava tentando misturar os sons, e começar uma brincadeira com os sentidos, com a imaginação, com o que a gente já leu, com o que a gente já ouviu. Aí vem aquela ideia da polifonia de Bakhtin, mas vem muito mais uma sensorialidade, são experiências sensoriais e íntimas, e é muito... eu não sei muito a palavra específica para isso... mas é totalmente inovador pensar em uma aprendizagem teórica por meio de uma experiência que é sensorial. Isso é muito bacana. Eu acho que está muito bem representada essa ideia da polifonia, do dialogismo e de todos os sons, de todas as sensações que se mesclam e se juntam e que fazem aquilo que a gente é. Foi muito bacana. (Participante E1)

Com efeito, a inter-relação entre as expressões sonoras amplia as significações e potencializa o movimento sógnico exigido para a compreensão dos conceitos propostos. Portanto, a trajetória em direção à sua compreensão também permite explorá-los a partir de diversas escutas. Revela-se aí um momento de

criação, de evocação da experiência estética, que suscita a compreensão de um conceito científico expresso em sonoridades. O sentir essa coexistência sonora em sua total amplitude, ilustra ainda mais as possibilidades de aprofundamento das relações dialógicas; são as sonoridades híbridas que se encontram e se expandem em uma provocação do contexto cultural do sujeito, que o conduz a novas perspectivas. É a teoria lançando-se para fora do texto escrito, um jogo sensorial e lúdico que, na escuta/corpo, evoca as lembranças de experiências vividas. Esse jogo sensorial gera novos sentimentos que, para Pereira (2012), geram um jogo compreensivo, algo que se constitui no sentir, na atenção e na percepção.

Eu sou da área da Literatura, e aí eu comecei a ficar lembrando, daqui um pouco veio *Vidas Secas*, *Grande Sertão Veredas*, começa a misturar tudo. Aí quando vem a ideia da margem, terceira margem do rio, daqui um pouco já estava lá, no *Mia Couto*. Eu ouvi sem associar com o trecho do livro de *Mia Couto*, mas estava o tempo toda essa ideia da margem, dessa travessia. A própria ideia da margem é sugestiva, ela vai lembrando, essa margem que separa, mas ao mesmo tempo é onde se dá o encontro, é aonde o barco chega, mas também de onde ele parte, é muito legal esse jogo que se dá. Eu de repente me vi de olhos fechados, porque automaticamente começa uma introspecção, começa uma mistura de muitas sensações e de pensamentos e de aprendizagens. (Participante E2)

A experiência sensorial que desencadeia a gama de referências que são apresentadas na narrativa acima declara um hibridismo sonoro externo e interno que, portanto, repercute e se multiplica no espaço onde o participante se encontra, impulsionando-o à intertextualidade.

As sonoridades híbridas em coexistência são fomentadas pela exploração interativa, inserindo a escuta em um movimento sensorial, na construção de muitas texturas que se esvaem no tempo. A todo o momento, uma gama de novas sonoridades que resultam da duração dos fragmentos sonoros e são acionados a reverberar no encontro com o poema. Portanto, na manipulação dos computadores há uma busca incessante pelo novo, pelo devir sonoro para a formação da próxima coexistência.

Eu queria ver o que estava escrito na tela e não convergiam. Então eu tinha que prestar atenção e noutra simultaneamente, e eu não sabia para que lado me decidir. Aí depois, eu fui para uma tela que só tinha música, e essa música não funcionava como pano de fundo para a voz do Arnaldo Antunes, que ia falando o poema. Aí, eu resolvi me abstrair do que eu estava vendo e prestar atenção na tela e acompanhar as metáforas da margem, daquilo que fica a margem, quem passa, quem é o ser, os traídos, os vencedores. E daí que foram surgindo muitas ideias na cabeça porque as palavras suscitam a imaginação. Aí depois eu vim pra cá, e aqui tinham palavras que eu achei sensacional. Passava de uma palavra para outra e embora elas fossem desconexas, eu voltava para a primeira: formidável, formidável. E

aquilo ia dando um sentido no caos. E por último, eu fui ao setor dos conceitos, e achei muito bom também poder misturar as vozes, em que várias coisas eram ditas simultaneamente, mas como que estabelecendo sentido naquilo que queriam ser: polifonias. E as diferentes entonações no dizer polifonia, as diferentes entonações de dizer formidável. Cada um dizia de um jeito. Eu achei muito interessante passar pela experiência (Participante F).

O que gera desequilíbrio nos coloca em prontidão para que consigamos encontrar um elo em relação ao todo. A possibilidade de muitos encontros sonoros à disposição da participante fez com que houvesse um constante processo criativo, marcado pela interatividade. Portanto, a possibilidade de estar em constante produção, escuta/corpo e fruição aproxima ininterruptamente o que propõe Duarte Junior (2001) no encontro entre o sensível e o inteligível. “Razão precisa significar mais, bem mais: precisa abranger todo o saber proporcionado pela estesia humana, pela apreensão sensível do mundo” (DUARTE-JUNIOR, 2001, p. 173).

Realmente uma atmosfera que parece que não estou no mesmo lugar, nem parece que eu tenho aula ali... tô ali, tipo, toda semana...é parece outro lugar (Participante G).

No intuito de promover e materializar o conceito de polifonia textual fez-se com que o ouvido humano captasse a coexistência de vozes por meio de uma escuta/corpo, em fruição e reflexão. A iniciativa permitiu atingir o propósito inicial de fazer o som e a oralidade coexistirem, no que também se pode chamar de uma textura sonora. No último depoimento, houve o reconhecimento de que o ambiente da coexistência sonora proposto, em que sonoridades híbridas se articulavam em trânsito, preenchendo o espaço que envolvia o sujeito em escuta, transformou o próprio ambiente em outro. Ressalta-se que a coexistência dos sons deve ser nítida e identificável, como condição da possibilidade de se caminhar para um construir pedagógico.

Dessa forma, as expressões sonoras se fundem sem jamais se anularem, se somam em sua própria mistura híbrida, materialmente na experiência da escuta, em sua expressiva e sonora narrativa sensorial. Esses sons, em circunstâncias diferentes, remetem a sentidos diferentes, em sequências de hibridismo exponencial. Sons que, em suas trajetórias pelo ar, repercutem em vários pontos e atingem o tímpano do ouvinte e enlaçam-no inexoravelmente no fluxo do presente, transformando o ambiente e transformando o eu em outro.

5.4 TEXTURA SONORA - “SÓ PARA OUVIR E SENTIR”⁸⁹

A textura que segue resulta de um encontro com a narrativa oral e foi elaborada com trechos de relatos que expressam as memórias sonoras de trajetórias de vida de duas participantes. Com essa textura, busca-se apresentar mais uma possibilidade de expressão das sonoridades híbridas ou outro exemplo que configura a abrangência de possibilidades da montagem de coexistências sonoras.

A textura sonora, como última produção e exemplo deste trabalho, caracteriza-se como o resultado do estudo realizado até aqui, abrangendo o extenso leque interdisciplinar de campos teóricos que embasam esta tese e que possuem semelhanças, afinidades e estreita ligação entre si e com o desígnio deste trabalho. Portanto, orbitam e fundamentam esta proposta, aspectos relativos à cultura, ao hibridismo da linguagem, à memória, ao(s) sentido(s), à escutas e à experiência estética. Por meio da imersão nesses campos teóricos, busca-se iluminar, nesta textura, a relação sonoro/afetiva que é revelada pelas narrativas e expressa nas múltiplas sonoridades recriadas em um ambiente aberto à escuta. Sobretudo, a textura sonora é um encontro da oralidade com fatos reais de vida, com experiências significativas, pessoais, únicas, que por ser expressão de subjetividades coloquiais são denominadas de *memórias de ouvido*.

O ponto de partida para a produção desta textura foi o interesse pelas narrativas orais, temática passível de dar forma ao encontro das pessoas com suas lembranças sonoras. Diante disso, foram convidadas duas participantes que viveram a infância e a adolescência no interior do Rio Grande do Sul, nas cidades de Teutônia e Feliz. O convite partiu da observação sobre a vital importância que atribuem a música e às sonoridades que habitam as memórias de suas vidas, um interesse que se insere no trabalho que desenvolvem como professoras e pesquisadoras.

5.4.1 Processo de produção da textura

⁸⁹ Link para a textura: Só para ouvir e sentir:

<https://soundcloud.com/denise-blanco-santanna/textura-so-para-ouvir-e-sentir>

As narrativas foram gravadas em áudio e transcritas posteriormente para o processo de compilação de dados, no sentido de possibilitar a identificação de expressões a serem destacadas e utilizadas na produção da textura sonora.

Figura 32: Transcrição da narrativa da participante A

Bom, tem várias coisas da minha vida que tem relação com os sons. Primeira, nós não tínhamos televisão em casa. Então, nós sempre tínhamos rádio. Isso é basicamente uma tradição da família. Meu avô era o único da região que tinha um rádio, então no tempo da guerra só ele tinha rádio e ele pegava rádios da Alemanha. Então, as pessoas vinham até lá pra escutar rádio né, escutar notícias da Alemanha e tal. (Qual era a cidade?) é Teotônia - mas era bem no interior. Pontisfilio era o nome do vilarejo em que meu avô morava. Meu avô era professor, então ele centralizava, assim, as coisas da comunidade. Lá era o professor e o pastor, mas como era um vilarejo muito pequeno era um pastor que atendia várias comunidades e ele não morava lá. Então depois na casa dos meus pais, nos também só tínhamos rádio. Então, hoje eu percebo assim, por exemplo, eu gosto de futebol. Então, eu não gosto de assistir futebol na televisão, eu gosto de escutar no rádio. Porque eu aprendi a escutar, a gostar de futebol pelo rádio. Porque o meu pai, meus tios, todos jogavam futebol, né. Então, aquele futebol amador, mais assim, futebol amador mesmo, tinham um time e treinavam, treinador e tal, competições. Mas, todo mundo sempre foi muito fanático pelo internacional. Então, eu nasci em 67, me criei no colo do meu pai ouvindo o jogo no rádio, ouvindo o jogo, ou ouvindo notícias de rádio, de futebol né. Então sempre isso, eu tenho fascínio. Como na minha casa todo mundo assiste televisão, meu marido e meu filho adoram televisão, pouco se escuta rádio. Então, quando eu entro no carro a primeira coisa que eu faço, eu ligo o rádio, e eu não boto música para escutar, eu gosto de escutar coisas relacionadas ao futebol. Pra mim rádio tá vinculado com essa ideia de futebol. Então essa é uma coisa.

Fonte: Arquivo pessoal

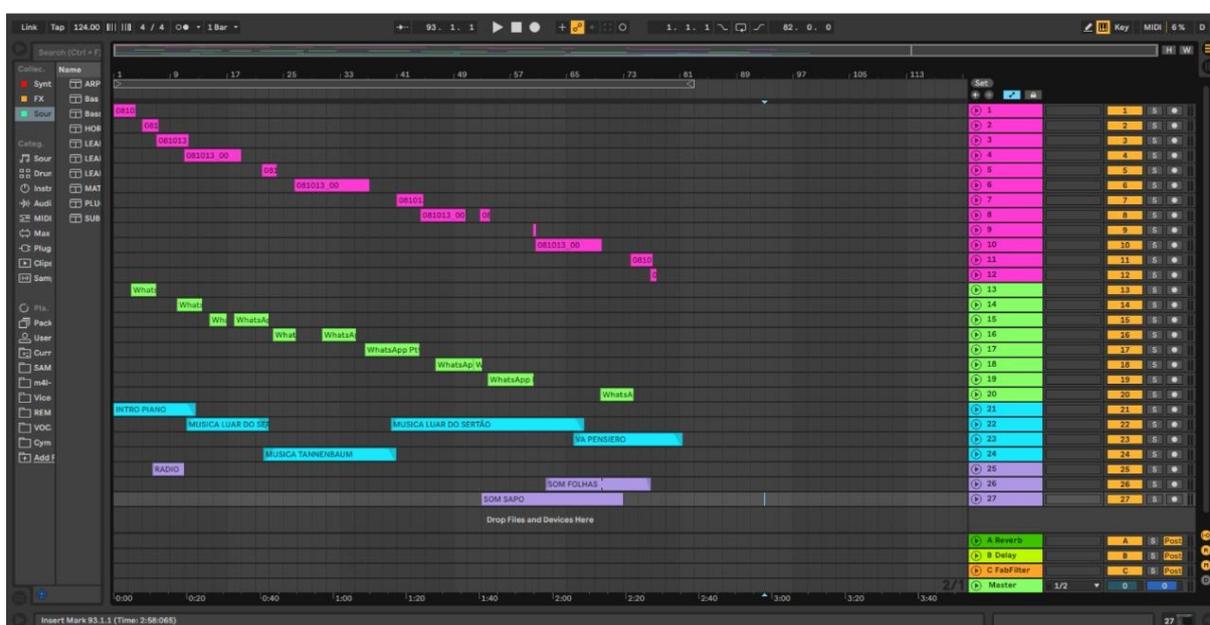
Após a definição dos excertos a serem utilizados nas narrativas das duas participantes, foram realizados os recortes nos áudios e cada fragmento salvo em Mp3. Os trechos separados foram inseridos nas faixas do programa *Ableton live* como material sonoro para montagem da textura. As vozes das duas participantes foram separadas em faixas diferentes a fim de facilitar a visualização e a escuta de forma intercalada para definir as sobreposições, as relações possíveis e, também, os momentos exatos de execução de cada trecho.

Com a sequência linear e polifônica das vozes já definidas, foram identificadas as impressões sonoras evocadas pelas narrativas, como músicas e sonoridades diversas. O trabalho iniciou com as músicas que foram mencionadas nas falas para compor a linha de base. Para sua utilização, foram realizados cortes e a definição de fragmentos para a construção do processo dialógico com as

narrativas. As fontes para a seleção e utilização das músicas foram o CD, “Uma família que cantava”⁹⁰ e também músicas selecionadas no Youtube.

Com as músicas de base definidas e posicionadas, buscamos no youtube, sons da narrativa do jogo de futebol no rádio e no programa *Freesound*⁹¹, as sonoridades como o som do sapo e folhas das árvores balançando. Com todos os materiais sonoros definidos, partiu-se para a edição do áudio, a organização das faixas e a definição de características tímbricas das sonoridades para a ambientação final. Segue tela do programa com a textura finalizada.

Figura 33: Tela do programa Ableton Live com as faixas da textura sonora “Só para ouvir e sentir”



Fonte: Arquivo pessoal

Cada faixa foi representada em cores, rosa, verde, azul e lilás para melhor visualização dos materiais sonoros dispostos. As faixas rosa correspondem a narrativa da participante A, e as faixas em verde, à da participante B. As faixas que estão na cor azul são os fragmentos das músicas selecionadas e as faixas em lilás representam as sonoridades da narração do jogo no rádio, sons do sapo e das folhas das árvores.

⁹⁰ Este CD foi mencionado pela participante A como um material de grande valor emocional. Foi gravado pela família da participante B e dado de presente à participante A.

⁹¹ Link para o programa Freesound: <https://freesound.org/>

5.4.2 Memórias de Ouvido revisitadas e reconstruídas

Diante da infinidade de materiais envolvidos na produção foi possível recriar um ambiente nítido quanto às lembranças das participantes, via sonoridades afins. Essa elaboração possibilitou a construção de um diálogo, em sincronia com a emoção de fatos vividos no seio das famílias.

Nesse cenário revelam-se as memórias de ouvido, sonoridades únicas marcadas pelas experiências estéticas da vida cotidiana, que jamais esgotam o sentido das lembranças. Portanto, a coexistência na textura, reproduz o que é revelado, imprimindo uma sensação de profundidade nos dizeres das coisas vividas, nas emoções e nos significados relatados, mas ainda indizíveis de alguma forma. Estar em escuta nesse experimento sonoro, inegavelmente faz com que os ouvintes evoquem sentimentos, mesmo que não os tenham vivido.

Tem várias coisas da minha vida que tem relação com os sons...

Falar de música é falar de vida, recuperar um tempo...

As falas indicam trajetórias de vida marcadas por sonoridades que foram apreendidas em contextos culturais similares. Contudo, as narrativas imprimem as especificidades do que fica impresso no corpo por meio dos sentidos, destacando-se aqui o que é sonoro, a audição em comunhão com os demais sentidos. Faz-se visível o que Le Breton (2016) aponta em relação à conexão com o mundo, em que a sensibilidade individual se constitui permeada por nossa orientação cultural.

mas lembro muito bem que lá em casa, meu pai cantava, tocava violão...

eu nasci em 67, me criei no colo do meu pai ouvindo o jogo no rádio, ouvindo o jogo, ou ouvindo notícias de rádio, de futebol...

As sonoridades revisitadas e recriadas ganham uma sobrevida na fruição, nos sentidos, que são constituídos no corpo em escuta.

As lembranças sonoras da infância e a forte presença da música na casa de ambas as participantes, onde pais cantavam e tocavam, marca um momento histórico vivenciado, em que o rádio era o principal meio de comunicação e

expressão sonora e as reuniões musicais à noite eram um meio de união e integração para a família. Este é um quadro representativo de uma tradição musical que chegou ao Rio Grande do Sul com os primeiros imigrantes vindos da Alemanha.

Nesse convívio familiar marcado por sonoridades, brota a afetividade intensificada pelo sonoro e pelo musical, em momentos de interação entre escutas, sensorialidades, afetos, experiências estéticas, as quais fazem fruir e emanar novos sentidos.

A aglutinação dos sons, em coexistência na textura, desvela a experiência estética, viva e revivida neste momento, trazendo o jogo de contextos de vida marcados pelo convívio com a família e pela intensidade dos encontros. Nesse sentido é que as sonoridades são memórias de ouvido, como que a habitarem “o ouvido próprio de cada um”, numa “janela” da escuta/corpo, de cada história pessoal. São sonoridades que ganham materialidade por meio do afeto, atrelado a acontecimentos e a momentos únicos.

Pensa-se aqui nas relações sonoras no meio educacional e na afetividade como fundamental para desencadear a construção de conhecimentos. Portanto, a afetividade relacionada à experiência estética na formação de um sujeito fruidor que se identifica imerso em um contexto, não “por ouvir dizer”, mas por viver e reviver o que diz. Segundo Pereira (2012), é um momento em que a subjetividade pode expandir-se. Nesse sentido, só ficará como significativo o que entrou no jogo, o que fez parte da multi coexistência de sonoridades marcada por afetos e subjetividades.

sempre gostei de cantar e sempre gostei de conjunto instrumental, o que também é uma tradição da minha família...

“Palmeiras...,a beira mar” Cantavam músicas...Lampião de Gás, Luar do Sertão, Chalana...Índia...

Os meus tios, os irmãos da minha mãe, eles... tocavam em instrumentos de sopro,

As sonoridades se multiplicam e se hibridizam, ainda mais exponencialmente, em uma miscelânea de sentidos. Nesta textura, as falas compõem um diálogo que não ocorreu, mas, que assim contextualizadas sonoramente, identificam a relevância das experiências vividas como um pertencimento histórico e sociocultural.

As narrativas das duas participantes provêm de trajetórias diferentes, mas ambas emergem de imaginários sonoros gerados no mesmo contexto cultural, de

idades do interior do Rio Grande do Sul, vinculadas à imigração alemã. São histórias marcadas por hibridismos sonoros, produtos do choque entre culturas distintas que mencionam instrumentos de sopro, em que ressoam músicas do cancionero popular brasileiro. É o encontro das sonoridades migrantes, mencionadas por José Ribeiro, o encontro entre culturas, "de objetos de hibridação, de situações, contexto e locais em que acontece" (RIBEIRO, 2011).

Portanto, tradições culturais dinâmicas e sujeitas a transformações e à criatividade pelo encontro entre culturas, onde os símbolos que as caracterizam se mantêm envolvendo-se, porém, em novos significados que se reproduzem e geram outros símbolos. Há, portanto, uma cultura que se recria a partir de culturas, na dinâmica da vivência, o que nos remete a Roy Wagner (2010) com sua proposição da "invenção da cultura" que resulta da experiência e da criação da realidade, em que culturas se reinventam continuamente.

Natal pra mim é assim, uma coisa mágica, mas mágica mesmo.

No Natal, nas proximidades do Natal nós tínhamos ensaios regulares...

O CD que a Juracy me deu, que a família dela gravou de músicas de Natal, eu boto no rádio do carro e venho cantando... e me emociono, e choro... sabe, porque aquela lembrança sabe,

E um amigo um dia me perguntou, porque

Porque aquela

lembrança é realmente assim, uma das

Vocês ensaiam e pra quem vocês vão cantar, e eu respondi para ele, vamos cantar para nós mesmos!

lembranças mais legais que eu tenho da minha infância é no natal, na igreja, os meus tios tocando.

A narrativa acima revela a inter-relação entre linguagem e significação no âmbito da cultura. São expressões significativas sobre as histórias de vidas que se intercalam "em diálogo" na textura sonora, revelando signos do vivido e que são recriados e revividos na textura, por meio de um amálgama de sonoridades. Concorda-se assim, com a afirmação de Hall (1997), segundo a qual na conexão entre sentido, linguagem e cultura são produzidos os significados. Portanto, são as práticas de representação que possibilitam a reflexão sobre o sentido e o conceito

dos objetos, para além do objeto real. É o que ocorre com o CD que a participante A representa em meio às lembranças rememoradas.

Figura 34: CD com músicas de Natal gravado pela família da participante B e apresentado à participante A.



Fonte: Arquivo pessoal

Para além do material sonoro da textura, a intertextualidade leva ao encarte do CD, gravado em 2017, embora a foto da capa tenha sido feita em 1977. No encarte encontram-se fotos da família e da cidade de Feliz, que em conjunto com o texto verbal, reforçam o significado afetivo do CD. A imagem visual remete a uma memória sonoro-musical, a uma memória de ouvido que habita de alguma forma, quem compartilha lembranças e momentos análogos.

Figura 35: Parte do texto que consta no encarte do CD

O período natalino trazia novos motivos para o canto, e as músicas eram ensaiadas com dedicação. Na noite de Natal, não havia presentes nem ceia, antes da oração e dos cantos de louvor ao Deus Menino. A celebração do Natal passava a ser, assim, um momento de confraternização e de fé, contribuindo para despertar em cada um de nós o desejo de buscar o bem e a paz.

É para lembrar algumas dessas canções, entre outras tantas, que fizeram e fazem parte dos nossos natais, que este CD foi preparado com carinho. Entoadas em latim, espanhol, inglês, alemão, português, as canções celebram a universalidade do Natal e salientam a importância de seu significado.

As vozes já não são as mesmas do tempo em que aprendemos as canções, mas o Natal continua a simbolizar, para nós, a importância de nossas crenças, de nossos valores e de nossas convicções. Por isso, celebramos o Natal com este sonoro encontro em família.

Fonte: Arquivo pessoal

Pode-se definir este material como um artefato híbrido, termo proposto por Burke (2013), já que na sua composição faz ressoar músicas de diferentes períodos históricos e nacionalidades e traz imagens de tempos distintos. Nesse sentido, os meios tecnológicos, possibilitando a fixação dos sons em um suporte permitem que o hibridismo seja expresso e se revele como um produto resultante de coexistências sonoras multiculturais. Paralelamente, em meio a esse hibridismo, orbitam elementos de diferentes tradições com suas características próprias. Portanto, não há mais como construir objetos puros, e Canclini (1998) se faz presente ao lembrar que o indivíduo vive em constantes interações e integrações com diferentes expressões humanas.

Entre narrativas e canções, entardecia e anoitecia e depois era hora de dormir com a cabeça recheada daquilo que tínhamos ouvido

tinha aquelas luzes coloridas, aquele cheiro das árvores eu me lembro sabe, quando do lado da minha casa tem uma árvore dessas é uma árvore que dá umas bolinhas bem pequenininhas assim, ela só floresce perto do Natal.

Lembro particularmente de uma delas, que cantava e cantava, trazia canções em alemão, algumas religiosas e outras que na

Mas ela tem um cheiro, mas aquele cheiro me lembra aquele som..... época eu não conseguia entender

da mesma forma como o som me lembra o cheiro

Nossa memória é híbrida e a memória de ouvido é o que emerge com a textura sonora, nesse embricamento de narrativas. Tudo está incorporado à interioridade do eu e é evocado na expressão verbal de forma linear, embora os eventos coexistam dialógica e polifonicamente, nas múltiplas sonoridades que constituem o sujeito e o incorporam.

Na construção da textura, enquanto materialidade sonora identificável em seus detalhes podem-se reconstruir sentidos em consonância com o que Wisnik (1989, p. 24) chama de singularidade colorística, a especificidade dos timbres que aqui coexistem. São as paisagens de Murray Schafer que podem ser construídas e reconstruídas nessa diversidade de possibilidades, contudo, são os sentidos criados, revisitados e recriados, racional e emotivamente que se caracterizam como sonoridades híbridas. Revive-se aqui, de outro modo, a liberdade de que fala Hermeto Pascoal em sua música, enquanto impressões do cotidiano e elementos sonoros diversos coexistem na execução e no experimento de um produto sonoro significativo.

Ao ver passar no céu as andorinhas, eu sinto saudades do meu bem

Com 15 anos eram os sons que a gente ouvia né, os sapos, os grilos, as folhas, então eu sempre gostei muito disso, isso é muito forte pra mim, por isso que eu gosto muito de acampar, pra fazer nada sabe... só para ouvir e sentir...

Lembrar de músicas e canções é lembrar episódios importantes da vida.

muitas lembranças, muitas coisas boas... a ponto de me emocionar...

As narrativas das participantes interagem na textura, estão longe e perto, são individuais e são coletivas, são lembrança e presença no ouvido. Contam histórias, caracterizando os lugares das memórias e, na montagem da textura, viram diálogo, embora cada depoimento tenha sido dado em lugar e momento temporal diverso. Elas apresentam um vínculo com outros elementos sonoros que, além de fortalecerem as características propostas reforçam o jogo intertextual, cooptado pela oralidade. Portanto, as narrativas, quando na textura sonora, revelam-se caminhos habitados por quem as conta, selando o instante em coexistência presente.

Nelas, ocorre a impressão e a expressão de identidades, que partem das sonoridades e vão além delas, reforçadas por aspectos que marcaram cada

trajetória de vida; elas expõem mecanismos que expressam características da memória seletiva, visto que as participantes rememoram e presentificam “a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo” (Catroga, 2001, p. 46). É nesse revelar o passado e o presente, que se dá o encontro com as expressões da memória, o que permite reconstruir as experiências e emoções.

5.5 UM VIÉS PEDAGÓGICO

*parece que não estou no mesmo lugar, nem parece que eu tenho aula ali toda a semana, parece outro lugar...*⁹²

O estudo teórico e o experimento prático, bem como as inter-relações e reflexões que foram se desenvolvendo no decorrer da pesquisa, embasam o pensar sobre a *práxis* pedagógica, sua constituição e dinâmica, ancoradas nas ideias referentes à multi, pluri e interculturalidade, campos que se referem à coexistência da diversidade de culturas. Assim, considerando o território da sala de aula, em sua pequena dimensão espacial, mas com uma intensa e diversificada presença de subjetividades que coexistem, esta proposta se insere nas metodologias ativas⁹³ e nos modelos híbridos⁹⁴ de educação.

Num mundo em profunda transformação a educação precisa ser muito mais flexível, híbrida, digital, ativa, diversificada. Os processos de aprendizagem são múltiplos, contínuos, híbridos, formais e informais, organizados e abertos, intencionais e não intencionais. Hoje há inúmeros caminhos de aprendizagem pessoais e grupais que concorrem e interagem simultânea e profundamente com os formais e que questionam a rigidez dos planejamentos pedagógicos das instituições educacionais (MORAN, 2017, p.23)

⁹² Depoimento do participante G após a sua participação na textura interativa apresentada no item 5.3.

⁹³ Conforme Moran (2017) refere-se às práticas, atividades, jogos, projetos relevantes, combinando colaboração (aprender juntos) e personalização (incentivar e gerenciar os percursos individuais). Contudo, as metodologias ativas no campo da educação musical foram propostas na primeira metade do século XX, em que educadores musicais e compositores pensaram novas possibilidades de interação com a música, como a presença do corpo, com Dalcroze, já mencionado no capítulo 4, Schafer com a proposta de escuta e criação e demais abordagens que consideram a participação ativa do aluno no processo, com a possibilidade de criação improvisação, apreciação, contextualização.

⁹⁴ Para Moran (2017, p. 23), a aprendizagem híbrida destaca a flexibilidade, a mistura e compartilhamento de espaços, tempos, atividades, materiais, técnicas e tecnologias que compõem esse processo ativo.

É com essa perspectiva, que retrata o mundo atual e que prevê o acompanhamento das transformações no âmbito da educação, que se propõe pensar o ambiente de aprendizagem, a sala de aula, enquanto espaço voltado à descoberta e ao conhecimento. Um espaço de liberdade onde a emoção e a afetividade podem ter um lugar de aceitação e reflexão. Trata-se de uma proposta que visa à exploração de entrelaçamentos sonoros, de uma escuta/corpo que busca desvendar e desvelar esse universo de encontros, que se constitui e se reconstitui a cada tempo, formando laços na trajetória dos sujeitos e de suas subjetividades.

Nos espaços de coexistências múltiplas, onde o som “materializa” a memória mais próxima do ouvido, é onde o efêmero e o inconstante se mostram em uma paisagem de sons e vozes, repercutida exponencialmente na memória, em suas particularidades e especificidades. Objetos tímbricos e dinâmicos que, assim postos, conduzem às vivências, convivências e conceitos, num ambiente propício a um processo pedagógico interdisciplinar. Possibilidades pedagógicas podem ser buscadas a partir da conclusão deste trabalho, em direção a um leque bastante rico de interações pessoais e coletivas.

Nesse sentido, diante do espaço da “sala de aula”, o qual apresenta uma potencialidade híbrida sonora característica, as vivências sonoras decorrentes da interconexão de atores, que se encontram e desencontram em suas trajetórias de vida podem ser ampliadas e aprofundadas e a própria “sala” se amplia e se transforma espacialmente. Ainda, a experiência sonora proposta pode ampliar as perspectivas da memória, da sensação espacial, da emoção e da compreensão. Sob esse ângulo, dois aspectos devem ser considerados em uma ação pedagógica: a coexistência múltipla de sujeitos e o uso de texturas sonoras, nos moldes aqui propostos, como um instrumento de ação criativa e reflexiva.

Hoje, na primeira metade do século XXI, inúmeras propostas de ensino e de aprendizagem são discutidas e desenvolvidas, tanto na revisão dos moldes formais como na disseminação da educação à distância. Diante da situação específica da pandemia, o ensino remoto se fez necessário como um recurso para a continuidade do ensino formal⁹⁵. Este cenário possibilita o entendimento de que, cada vez mais, é preciso encontrar formas de sair dos modelos tradicionais de ensino, a fim de abrir

⁹⁵ Essa situação deve-se à pandemia a nível mundial que levou o ensino formal ao ensino remoto, pela necessidade de distanciamento social.

espaço para a utilização dos recursos tecnológicos e de suas amplas possibilidades de atuação.

Essa mudança vai ao encontro do que é vivido no cotidiano, em que a presença dos meios digitais já se constitui uma extensão dos sujeitos. Há uma conexão com o mundo de forma imediata, com muitos caminhos de buscas, com texturas sonoras que se interligam e se constituem continuamente e que se esvaem, em uma dinâmica de seleção das escutas e da possibilidade de ver a si, escutar a si, ver o outro (s) e escutar o outro (s). Uma dinâmica que pode ocorrer e se modificar em instantes, pois, ao mesmo tempo em que há donos e condutores desse tempo das conexões e interconexões, há reféns do acaso e de uma dinâmica indomável. Portanto, as escutas são sempre outras, não há mais um território único possível, mas uma infinidade de coexistências sonoras.

Este trabalho possibilita a observação e a vivência desse fluxo caleidoscópico de sons que escapam dos momentos, se resguardam na memória, como que a aguardar um chamado, e embora escapem continuamente, aqui podem ser revisitados e reconstruídos.

Dessa forma, por paradoxal que pareça, a profusão sonora das texturas, vai ao encontro da *limpeza de ouvidos* proposta por Schafer (2001), da atenção a uma escuta ativa e reflexiva, da escuta de si e da escuta do outro. “Ouvir” é a palavra chave, no sentido de estar à escuta em posição de “ouvir o outro”, é a porta para a saída de mazelas de discriminação e fobias sociais, que afligem os coletivos humanos. Portanto, no exercício de estar à escuta, revela-se como um propulsor da apreensão e da construção de conhecimento, da afetividade que emerge do encontro, do reencontro e da valorização das experiências vividas, na expressão de cada subjetividade.

A ideia de produção de texturas de coexistências sonoras e a possibilidade de uma proposta interativa, apresentadas aqui, se inserem como atividades no âmbito das metodologias ativas e híbridas, que estão sendo discutidas no campo da educação. As três possibilidades de produção aqui expostas demonstram a abrangência de temáticas que podem ser trabalhadas. No movimento da transferência de textos literários ou teóricos ou de oralidades para o meio digital oferece-se a abertura para vários encontros com o material definido, inserindo o sujeito da aprendizagem em um processo de liberdade criativa em meio às escutas, reflexões, novas escutas e novas reflexões. Um processo que possibilita a imersão

em universos sonoros, em experiências estéticas e de vida, de afetividades, de memórias de ouvido, de palavras e conceitos e, portanto, efetivamente, se mostra como uma ação em direção à construção de múltiplos conhecimentos e compreensões.

Portanto, a criação de texturas sonoras é um recurso potencial em meio ao mundo midiático que está ao alcance como possibilidade da democratização do criar, do pensar e do sentir, no contexto pedagógico. Dessa forma, ao ampliar a escuta, transforma a orientação disciplinar, monofônica do ensino em uma ação efetivamente interdisciplinar, polifônica e dialógica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de sonoridades e imagens revelam um conjunto de experiências registradas que traçam um paradoxo do passado: por um lado, ele não é mais, por outro, os restos do passado mantêm-no ainda ao alcance da mão.

Denise Blanco Sant'Anna

A realização deste trabalho partiu da reflexão acerca das sonoridades, de sua existência e coexistência no âmbito cultural. O foco inicial foi direcionado à concepção de hibridismos como parte da cultura, abrangeu as *sonoridades híbridas* e estendeu-se, sob uma perspectiva interdisciplinar, ao encontro de diversificados campos do conhecimento. As ideias em torno do conceito de *sonoridades híbridas* ampliaram-se e definiram-se como expressão de coexistências sonoras, as quais ganharam forma por meio de *texturas sonoras*. Essas composições, concebidas em ambiente digital, resultaram de um processo criativo que explora sensorialidades e evidenciaram sua potencialidade pedagógica.

Estar em um campo interdisciplinar é lançar-se em um labirinto teórico, em um aparente caos de ideias, em que se delineiam escutas, trocas, conhecimentos de todo o tipo, para chegar a uma compreensão única, mas plural: o contexto de coexistências sonoras, em que teorias se fundem com memórias e sentido(s). Estabeleceu-se, assim, uma trajetória de muitas possibilidades, multifacetada, que instiga, provoca e estende a capacidade de fazer relações, isto é, uma grande textura de possibilidades. Esse foi o processo de mil voltas no labirinto e do encontro com um possível centro, entre tantos outros que ainda podem emergir.

O capítulo referente à dinâmica da cultura, suas reinvenções e seus hibridismos, anunciou a necessidade de estar à escuta para evocar, constantemente, as memórias sonoras, proposta que se fez presente no decorrer do trabalho. As relações criadas com músicas, textos literários e imagens reforçaram a ideia das inúmeras possibilidades de diálogo no processo de construção de conhecimento. Hibridismos sonoros, teóricos, conceituais e sensoriais se mesclaram nestes encontros e instigaram a reflexão sobre a multiplicidade, as possíveis relações, a coexistência, as criações inovadoras, o que remete às subjetividades.

O convite à escuta no processo de reflexão colocou o som em uma posição de enlace com a teoria, como unidade de valor, argumento amparado nas ideias de Murray Schafer quanto às paisagens sonoras, ao som como significante e às

relações com a escuta ativa diante das multi sonoridades. Nesse contexto, Hermeto Pascoal se apresentou como um exemplo de textura sonora humana, devido a sua subjetividade plural, gerada por memórias da vida cotidiana, pela expressão oral, pelas emoções e sentimentos, aspectos que formam um hibridismo sonoro peculiar, presente na música do artista.

As escutas no âmbito da cultura e os hibridismos reforçaram a importância da sensorialidade, de uma escuta/corpo, da memória de ouvido e da experiência estética como aspectos fundamentais no processo de reflexão. Esses aspectos constituíram um elo entre o interesse inicial sobre as sonoridades híbridas e os experimentos apresentados e analisados no capítulo cinco. As três propostas de texturas sonoras apresentadas exemplificam possibilidades de inter-relações no fazer pedagógico, com um viés inter e transdisciplinar na proposição de diálogos entre textos literários, teóricos, oralidades, músicas e sonoridades diversificadas. Portanto, espaços de coexistência sonora em que a experiência estética se alia ao pensar, a expressão do sensível se incorpora à produção de conhecimento por meio da escuta, criação, fruição e interatividade.

Esse percurso foi um processo em direção a uma unidade e unicidade possíveis, um sentido na amplitude híbrida dos sentidos, uma autenticação de interesse. Portanto, foi um processo que pode ser institucionalizado em qualquer contexto de aprendizagem e, nesse aspecto, firmou-se a intenção de direcionar o experimento como uma proposta pedagógica.

A experiência com as texturas sonoras dá luz ao que já é discutido no âmbito educacional, sobre a importância de propostas que envolvam a criatividade e a interatividade, ampliando as possibilidades em um ambiente digital, como aqui foi o desiderato deste trabalho. Dessa forma, reforçou-se a importância da prática experimental em sala de aula, com ações que possam se aliar a experimentos criativos, por meio de uma escuta ativa e sensível com vistas à produção de conhecimento. De modo que palavras e conceitos moralizados transitem em uma realidade híbrida, em um palco específico, onde o som repercute com a participação de sujeitos em estado de escuta e onde pontos de aglutinação sonora são capazes de invocar a reflexão nesse redemoinho de sonoridades.

A atenção ao som, no decorrer do processo de construção teórica e de construção de texturas, gerou resultados para além do que se esperava. A interconexão entre escutas, memórias de ouvido e experiência estética podem

inflamar a afetividade e potencializar a relação entre teoria e a prática. Portanto, a compreensão das relações dialógicas a partir da vivência sensorial que envolve a escuta pode abrir-se como mais um campo de investigação, considerando-se diferentes áreas do conhecimento.

Este trabalho, visto como uma grande textura encontrou um aporte na confluência de um espaço multimídia, na coexistência de múltiplas sonoridades, que se revelaram híbridas, ampliando a atenção, a escuta, os sentidos, especificamente em direção ao som enquanto elemento capaz de suscitar conceitos e imagens, palavras e lembranças, emoção e racionalidade.

REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. A **semiótica da cultura no diálogo Lotman-Eco**. Itinerários/Revista de Literatura, n.43, p. 15-27, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9726/6399>. Acesso em: 15 de mai.2019.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: S.A, 1955.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Orbis Editora Ltda, 2011.
- ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **Variação Progressiva de Schoenberg em Hermeto Pascoal: análise e realização de duas lead sheets do Calendário do Som**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p.70-95.
- BAIRON, Sérgio. **Interdisciplinaridade**. São Paulo: Futura, 2002.
- _____. **Texturas sonoras: áudio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Os gêneros do discurso**. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia e enunciação**. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2.ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p.1-9.
- BENDER, Débora. **“A vida é uma ópera”**: cultura musical e dramática em Machado de Assis. 2019. 169 f. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2019. Disponível em:<<https://biblioteca.feevale.br/Vinculo2/000019/000019dc.pdf>>. Acesso em: 5 de jun.2019.
- BENITES, L. **Cultura e Reversibilidade**: breve reflexão sobre a abordagem “inventiva” de Roy Wagner. In: *Capôs* 8(2): p.117-130, 2007.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1986.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão corpo**: identidade e autonomia do movimento. São Paulo: Summus, 1998.

BHABHA, H. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. O Entrelugar das Culturas. In: **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOAS, Franz. As limitações do método comparativo em Antropologia. In: CASTRO, Celso (Org.). **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005. p. 25-40

BOAVENTURA, Luis Henrique; FREITAS, Ernani Cesar de. A construção do ethos nos discursos do Papa Francisco. **Gragoatá**, Niterói, n. 40, p. 317-338, 1º sem. 2016. Disponível em <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/394>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

BOSI, Alfredo. (org.) **Cultura brasileira – temas e situações**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1987.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2003.

BRUHNS, Heloisa T. (org.) **Conversando com o corpo**. 3.ed. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAMINHA, Pêro Vaz de. **Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. Lisboa: Expo98, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1998.

CARETTA, Álvaro Antônio. **A canção e a cidade**: estudo dialógico discursivo da canção popular brasileira e seu papel na construção do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CARMO JÚNIOR, J. R. **Da Voz aos Instrumentos Musicais**: Um Estudo Semiótico. São Paulo: Annablume, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2012.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América**: as quatro viagens e o testamento. Trad. de Milton Persson. Rio de Janeiro: L&PM POCKET, 2005.

COSTA-LIMA NETO, L. (2009). **O Calendário do Som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais**.

Revista USP, (82), 164-188. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i82p164-188>. Acesso em: 3 de abr. 2019.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A estranha ordem das coisas: as origens dos sentimentos e da cultura**. Trad. Laura Teixeira Motta. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Trad. Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

DIAS, Helen Priscila Gallo. **A influência da música eletroacústica sobre obras para piano de György Ligeti e a criação de estilemas pianísticos**. 2014. 162 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/108803>>. 5 de abr de 2019.

DUARTE, JR., J.F. (2006) **O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível**. 5. ed. Curitiba: Criar, 2010.

_____. (2010). **A montanha e o videogame: escritos sobre educação**. Campinas, SP: Papirus, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

FACIN, Débora; FREITAS, Ernani Cesar de. Adorável canalha: a imagem de homem em Fabrício Carpinejar. **Revista (Con)Textos Linguísticos**, Vitória, v. 6, n. 6, p. 37-57, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/4723>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

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

FIORIN, José Luiz. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth (Org.); SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Org.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FREITAS, Ernani Cesar de. VIANA, Andre Luciano; Cenografia e ethos discursivo “na empresa dos sonhos executivos”: imagem corporativa e cultura organizacional. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 13 n. 26, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/7100>>. Acesso em: 24 nov. 2016.

FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de; LIBRELOTTO, Edilamar Ilha. **O conceito de tonalidade segundo François-Joseph Fétis**: tradução comentada de um artigo de divulgação de Robert Wangermée. *DA Pesquisa*, Florianópolis, v. 11, n. 16, p. 254-

275, ago. 2016. ISSN 1808-3129. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6904>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 3. ed. Trad. Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAONA, Soledad. Atrouando vida(s): Bergson y el vitalismo. **Revista Barda**, n.4, 2017. Disponível em: <<http://www.cefc.org.ar/revista/index.php/our-collections/>>. Acesso em: 15 de jun. 2017.

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011. p. 25-39.

GERMÁN, Enrique Gras. **Aspectos dialógicos da composição musical: pontos de partida**. Porto Alegre, 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GOLDMAN, Marcio. O fim da antropologia. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP**, v. 30, n.1, 2011. Disponível em: <<http://novosestudios.uol.com.br/produto/educacao-89/>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

HAESBAERT, Rogerio. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. . BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]**. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 27-46

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **A cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. The work of representation. In: _____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London/The London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. (Trad. Ricardo Uebel).

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade: cultura e globalização**. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis. RJ: Vozes, 2019.

ISER, W. O jogo do texto. In: JAUSS, H. R. et. al. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

IAZZETA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa. **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, v. 10, n. 1, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.academia.edu/5656693/Da_escuta_mediada_%C3%A0_escuta_criativa>. Acesso em: 03 jun. 2016.

IZQUIERDO, I. Memórias. **Estudos Avançados**, v. 3, n. 6, p. 89-112, 1 ago. 1989. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522/10073> Acesso em 13 de maio de 2020.

JAIME JUNIOR, Pedro. **Um texto, múltiplas interpretações: antropologia hermenêutica e cultura organizacional**. Rev. adm. empres., São Paulo, v. 42, n. 4, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75902002000400008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 Julho 2020.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Os estudos musicais e educação do ouvido. Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 1, p. 219-224, abril de 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26 de abril de 2020.

KERCKHOVE, Derrick. **A pele da cultura; uma investigação sobre a nova realidade electrónica**. 2ª ed. Trad. Luis Soares e Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Yuri Lotman e a Semiótica da Cultura. **Praxis. Revista Eletronica**. Disponível em: <http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/issue/view/61/showToc>. > Acesso em: 20 de novembro de 2017.

KRYSINSKI, V.; FARIA, Z. **Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX** - Vladimir Krysinski. Revista Criação & Crítica, n. 9, p. 230-241, 15 nov. 2012.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEYMARIE, Isabelle. **Del tango ao reggae: músicas negras de América Latina y del Caribe**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015.

LÉRY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. São Paulo: Série Documentos Históricas, 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude. Natureza e Cultura. In: _____ **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 41-49.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura E Sociedade**, 2015. 19(19), 131-148. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148>. Acesso em: 7 de mai. 2019.

_____. **Writing by ear: Clarice Lispector and the Aural Novel**. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Machado De Assis e o Eco Fonográfico. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 6, p. 263-285, dez. 2017. Disponível em: <<https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4890>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Bóris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 31-41.

MACHADO, I. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para os estudos da cultura**. São Paulo: FAPESP/Ateliê Editorial, 2010.

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: imagens do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. **Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso**. São Paulo, v. 8, n. 2, pág. 136-156, dezembro de 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732013000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 de jul. de 2020. <https://doi.org/10.1590/S2176-45732013000200009>.

MAINGUENAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2008 a. p. 69-92.

_____. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. Discurso, enunciado, texto. In: _____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 6.ed. São Paulo: Cortez, 2013. p. 57-62.

_____. Gênero de discurso e cena de enunciação. In: _____. (org.). **Discurso e análise de discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 117-130.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem à roda do meu quarto**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

MATTOS, Regiane A. A cultura afro-brasileira. In: **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2012.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial signficante e tópicas indígenas. **Per musi**, Belo Horizonte, n.27, p.29-37, June 2013 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 20 de jun. 2020.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

NUNES, Patrícia A. O. **Experiência audítica no meio intra-uterino**. Psicologia.pt - O Portal dos Psicólogos. 2010. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0157.pdf>. Acesso em: Acesso em 08 de julho de 2020.

OBICI, Giuliano. **A condição da escuta**. São Paulo: Editora Sete Letras/Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oiá-Bethânia: amálgama de mitos. Uma análise sócio antropológica da trajetória artística de Maria Bethânia sob a influência de elementos míticos do orixá Oiá-lansã**. Monografia Final de Curso. Salvador: FACOM/ UFBA, 2004.

PEREIRA, Marcos Villela; Contribuições para entender a experiência estética. v. 18 n. 18 (2011): **Revista Lusófona de Educação**. Publicado: 2012-01-04

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. **Questões de uma antropologia sonora**. Rev. Antropol. São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 de julho de 2020.

PIRES, V. L. ; KNOLL, G. ; CABRAL, E. Dialogismo e polifonia: dos conceitos à análise de um artigo de opinião. **Letras de Hoje (Impresso)**, v. 51, p. 119, 2016.

PONZIO, Augusto. Signo e sentido em Bakhtin. In: _____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008 a. p. 89-100.

_____. Signo e ideologia. In: _____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 109-159.

RIBEIRO, José da Silva. **Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens**, n. 1, p. 2-7, 2011. ISSN 2182-4622 (On-line)

SAHLINS, Marshall. O “Pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte I). In: **Mana**, vol.3, n.1. Rio de Janeiro Oct, 1997. p. 41-73.

SANT ANNA, D. B., SARAIVA, J. A., & FREITAS, E. C. (2018). O campo discursivo da textura sonora: diálogos e polifonias. **OuvirOUver**, 14(1), 154-166. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/OUV22-v14n1a2018-11>>. Acesso em: 21 de jul. 2018.
Santi, H., & Santi, V. (2008). Stuart Hall e o trabalho das representações. **Anagrama**, 2(1), 1-12. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35343>>. Acesso em: 3 de mar. 2019.

SANTOS, José Luis dos. **O que é cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, São Leopoldo: UNISINOS, 1993.

_____.et al. **Palavras, brinquedos e brincadeiras**: cultura oral na escola. Porto Alegre: Artmed, 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SEEGER, Anthony. **Por que canta Anthony Seeger?**. Rev. Antropol. , São Paulo, v. 50, n. 1, p. 389-418, junho de 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 08 de julho de 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODAWAED, Kathryn. Identidade e diferença: perspectivas dos Estudos Culturais.15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

STADEN, Hans. **Suas viagens e cativeiro entre os selvagens do Brasil**. Trad. da primeira edição original. São Paulo: TYP DA CASA ECLECTICA, 1900.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. 2.ed.São Paulo: Editora leLivros, 1993.

TRIVINHO, E. **Glocal**: visibilidade mediática, imaginário Bunker e existência em tempo real. São Paulo: Annablume, 2010.

VASCONCELOS, José. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

VELHO, Ana Paula Machado. **A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação**. Rev. Estud. Comun., Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VILLAÇA, Edmiriam Módolo. **O Menino Sinhô, vida e música de Hermeto Pascoal para crianças**. Ilustrações de Rosinha Campos. Carta de Zélia Gaia. São Paulo: Ática, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Revista Mana**, vol.8, no.1. Rio de Janeiro Apr. 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

WISNIK, J. M. S. Machado Maxixe: O caso Pestana. **Teresa (USP)**, USP/34 - São Paulo, n.4-5, 2003.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZAN, José R. **(Des) territorialização e novos hibridismos na música sertaneja**. 2005. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625>. Acesso em: 01 de agosto de 2017.

ZAGONEL, Bernardete. **Entrevista com Pierre Schaeffer**. **OPUS**, [s.l.], v. 11, p. 283-303, dez. 2005. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/535>. Acesso em: 22 jul. 2020.