UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Fernando Garbini Cespedes

**Ser sonoro: histórias sobre
músicas e seus lugares**

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Fernando Garbini Cespedes

Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Cespedes, Fernando Garbini

Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares /
Fernando Garbini Cespedes ; orientador, Sérgio Bairon
Blanco Sant'anna. -- São Paulo, 2019.
349 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. música 2. comunicações 3. som 4. escuta 5. lugar I.
Bairon Blanco Sant'anna, Sérgio II. Título.

CDD 21.ed. - 306

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil
(CAPES) - Código de Financiamento 001

*This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil
(CAPES) - Finance Code 001*

Nome: CESPEDES, Fernando Garbini

Título: Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Dedicado a todos os seres sonoros.

Agradecimentos

Ao Sérgio, orientador deste trabalho, pelos horizontes sonoros abertos.

À Marília pela recepção em São Francisco e por me fazer escutar com os olhos.

Ao José Carlos Sebe pelos ouvidos atentos e críticas cuidadosas.

Ao cacique Currupixá, Sairi, Clérison, Raonir, Dona Ana e a todos os Pataxó pelo Awê.

Ao Vincent pela porta aberta aos bastidores da vida acadêmica em Stanford.

Ao Massimo pelas recomendações de leitura desde os tempos da graduação.

Ao Thiago pelas dicas em psicofísica, acústica, ciências e por sempre passar um café.

Ao Doug e à Mari pelos papos perspectivistas, sinestéticos e psicodélicos.

Ao Erick por facilitar o caminho das pedras e por gelar a cerveja.

Ao Miguel por ensaiar ensaios de forma ensaística.

Ao Após Eca que tempera o agridoce da vida acadêmica brasileira.

À Casanova e todos os Casanovos pelos ciclos infinitos de caos e calma.

À Luísa, Paola e Pedro Paulo pelo mergulho na música ameríndia.

À Piti pelas traduções equivocadas da cultura japonesa.

Ao João pelas traduções equivocadas dos ritmos africanos.

À Anna pelas traduções equivocadas da língua inglesa.

À Fê, Leo, Lucas, Baffi, Roger, Coelho e todos que me fizeram sentir em casa na Califórnia.

Ao Jazz n' Ribs, Grambells, Cerca Frango, Liza Silva e Cisca Faca, seres altamente sonoros.

À Helena, Fábio, Lucas, Silvia, Cristina, primos, tios, cunhadas e sobrinhos por serem família.

À Samira por me aquietar e me dar paz.

Resumo

Nesta tese, diversas práticas musicais são exploradas partindo de uma metáfora espacial, como se cada som produzisse um lugar próprio que, ao ser habitado, permite a criação de sentido e identidade. As propriedades físicas do som, a disposição circular das práticas de comunicação sonoro-musical e algumas correntes das comunicações, filosofia e fenomenologia contemporâneas sustentam a inclinação deste trabalho em investigar a música por meio das esferas de sentido que ela cria. No habitar dessas esferas musicais revela-se o ser sonoro: o ser que inventa a si mesmo pelo som. Esculpe em música sua identidade, sociedade, cultura e mitos. Reconhece o outro e identifica a si mesmo por reverberação. Desvendá-lo é o objetivo desta tese. O ser sonoro não é somente o criador da música, mas todo aquele o que faz uso dela para se comunicar. *Música*, aqui, abrange a escuta, a dança, o canto, a execução de um instrumento, as práticas de gosto, a crítica, a presença em uma performance musical ou ritual sonoro e todas as atribuições de sentido musical possíveis que partem do som. A capacidade de propagação do som, só interrompida pelo vácuo, impede que haja um recorte temporal ou espacial: irresponsavelmente, visitaremos o *musicar* dos hominídeos ao dos seres sonoros contemporâneos de todos os continentes. O amplo recorte (ou o não recorte, arrisco-me) obriga a reconhecer que as tentativas de tradução destes muitos seres sonoros não será possível sem equívocos. Mas será justamente por meio deles que tentaremos nos aproximar destes seres, suas histórias e seus lugares.

Palavras-chave; música. comunicações. som. escuta. lugar. estética.

Abstract

The present work explores several music practices from a spatial metaphor perspective, as if sounds could create places of their own. Once inhabited, these places allow for the creation of meaning and identity. Physical properties of sound and the circular disposition of both sonic and musical communication practices, as well as some specific communicational, philosophical and phenomenological theories support the author's choice to investigate music through its ability to create spheres of meaning. Those who inhabit music spheres are herein called sound beings: beings who invent themselves through sounds; who sculpt in music their own identity, society, culture and myths. Sound beings identify each other through reverberation. Unveiling them consists the main objective of this investigation. A sound being is not only he or she who creates music, but every being who uses it to communicate. *Music* here encompasses listening, dancing, singing, playing an instrument, participating in a music performance or sound ritual, having a taste in music, criticizing music, and all possible attributions of meaning that come from sounds. The power of sonic propagation, stopped only by vacuum, rules out any time or regional restrictions for the present enterprise: this work irresponsibly explores the *musicking* of all beings, from hominids to contemporary sound beings in every continent. This wide framework (which I'm afraid means no frame at all) forces me to acknowledge that most translation attempts will not be possible without (some) equivocation. However, it will be precisely by the means of equivocation that we will try to approach these beings, their histories and their places.

Keywords; music. communications. sound. listening. place. aesthetics.

Sumário

Introdução ao ser sonoro p.11

Sobre a tese p.55

Bolhas

Paisagens sonoras: silêncios, sons e sentidos p.89

Awê Pataxó: coisa dos antigos p.135

Globos

As músicas das cidades p.173

O gosto musical é um esporte de combate p.201

Espumas

Ecologia musical: entre germes, genes e memes p.237

Corpos, máquinas e outros lugares p.287

Referências Bibliográficas p.323

Material audiovisual consultado p.345

Crédito das imagens p.347

Introdução ao ser sonoro

Será sujeito aquele que vier ao ponto de vista (...).

Gilles Deleuze

*Não deveria a verdade 'em si', como incessante transição de um contínuo ir e vir,
ser escutada ao invés de vista?*

Jean Luc Nancy

Ver os amigos, ver o que aconteceu, ver as notícias, ver o mundo lá fora. Ver, para nós, é muito mais do que apenas enxergar: é relacionar-se, saber, conhecer, explorar, entrar em contato. Nossas opiniões em relação a uma pessoa fazem parte da *imagem* que fazemos dela. Alguém conhecido por todos é uma *figura* pública. *Visualizamos* ideias e projetos e, principalmente, *imaginamos* (criamos *imagens*) como metáfora para pensar, criar e sonhar. Ainda que médicos recorram também a outros sentidos para *descobrir* (diagnosticar, mas também no sentido de retirar aquilo que cobre, revelar) o que há de errado com nossa saúde, geralmente os visitamos para *dar uma olhada* em algo que não parece bem. O mesmo vale para a ida ao mecânico, embora os sintomas de problemas no carro se apresentem muitos mais aos ouvidos do que aos olhos.

Nosso uso indiscriminado do *ver* como sinônimo de interação com o mundo é ao mesmo tempo causa e efeito, na linguagem, do primado visual em nosso cotidiano. Da mesma forma, a ciência e filosofia ocidental reconhecem a visão como o sentido pelo qual procuramos entender e explicar o mundo. Em ambas, falamos de *perspectiva*, *observação*, *evidência*, *ponto de vista* e *reflexão* como formas de obter conhecimento ou viver uma experiência, sempre aludindo à visão. O trabalho de nossos cientistas e filósofos é *jogar luz* sobre o que está escondido para *revelar*, *esclarecer*, e, dessa forma, *abrir horizontes*. De Platão e seu mito da caverna, com suas luzes e sombras, a Lacan e a fase dos espelhos,

passando por Hegel, cuja vida ética está associada à "*completa coincidência entre os olhos do espírito e os olhos do corpo*" (1802, p.143), habitamos o mundo por meio da visão.

Foi apenas no século XX que nós, ocidentais e urbanos, começamos a questionar a eleição da visão como principal forma de estar, conhecer e sentir o mundo ao redor. Os questionamentos surgiram por acidente, quando nossa filosofia começou a dar crédito às suspeitas, levantadas no século XIX por autores como Humboldt e Kierkegaard, de que a linguagem não seria um meio transparente ou isento de relação com o mundo. As pesquisas ligadas ao estruturalismo de Saussure e Lévi-Strauss, ocupadas em expor as estruturas prévias que sustentam a realidade humana, mostraram que a linguagem estabelecida tinha papel fundamental nas formas de pensamento, já que ela é o instrumento por meio do qual pensamos. Este achado teve impacto tão grande que impulsionou, mais à frente, a virada linguística (Heidegger e Wittgenstein) do pensamento ocidental, que elegeu a linguagem como fator fundamental na constituição da realidade. Seu papel na formação do pensamento ocidental é tão crucial que mesmo autores ligados às tradições que criticam a noção de uma realidade posta de maneira puramente racional, como é o caso da fenomenologia, não escaparam do uso de termos visuais para descrever a realidade, mesmo cientes de que ela vai muito além da visão:

A verdadeira *reflexão* me apresenta a mim mesmo não como uma subjetividade inacessível e despropositada, mas sim idêntica a minha presença no mundo e frente aos outros, como agora estou percebendo: *eu sou tudo o que vejo*. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.228, *italico meu*)

Portanto, se hoje usamos - tanto na fala coloquial quanto nas da filosofia e ciências - termos ligados à visão para apreender o mundo, da mesma forma com que damos grande importância às *aparências* e ao *visual*, é preciso saber que este estado das coisas não é apenas natural, mas sim fruto de um processo histórico e cultural. Assim, podemos nos perguntar, logo de saída, *como se deu*

o processo que elegeu a visão como principal sentido na formação da linguagem e do pensamento contemporâneo no Ocidente?¹

Nova totius terrarum orbis tabula, do cartógrafo holandês G. van Schagen, 1682.

Um marco inicial nesse processo foi a *Poética*, escrita por Aristóteles, discípulo de Platão, em IX AEC. Como a tentativa aqui é de reconstruir uma trajetória, interessa menos o conteúdo da obra em si, e mais a evolução de suas recepções, traduções e interpretações. Ou seja, de que forma o conjunto de anotações sobre poesia e arte usados como apoio às aulas ministradas no

¹ Este pensamento contemporâneo tem raízes tanto na civilização grega que atribuía à *teofania* (ao aparecer, à visibilidade) um papel fundamental quanto na civilização europeia moderna, muito justamente foi definida como a época da *imagem do mundo* (PERNIOLA, 1991, p.46).

Liceu, a escola filosófica aristotélica, veio a tornar-se o mais antigo tratado filosófico sobre teorias dramáticas e literárias do Ocidente (JANKO, 1987, p.9).

Como tantas obras do período clássico grego, a *Poética* voltou à tona durante o Renascimento Europeu em meio a controvérsias e acidentes. Entre outras interpretações, chegou-nos principalmente como uma descrição da tragédia grega baseada no distanciamento visual, espacial e psicológico entre atores e espectadores. Uma separação clara entre sujeito e objeto. Aristóteles colocava, há 2500 anos, a visão como o sentido fundamental tanto para a percepção dos fenômenos de seu tempo quanto para mediar a inspiração do poeta:

Devem estruturar-se os enredos e completá-los com a elocução [*estilo ou linguagem*], pondo-os, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos, o poeta poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma contradição. (ARISTÓTELES, 2008, p.72-3).

Júlio César, no ano de 47 AEC, julgou apropriado recorrer à visão para anunciar sua rápida vitória na Batalha de Zela, atual região norte turca. Segundo Plutarco (1919, p.563) em carta ao Senado Romano, o general romano teria escrito a célebre frase "*veni, vidi, vici*" (vim, vi, venci). A mesma frase foi usada em inscrições de carros em paradas militares durante as comemorações pela vitória romana (SUETONIUS, 2007, p.18).

Ainda na Grécia Antiga, encontramos outro episódio importante para essa pequena e pontual história do primado visual. No Livro do Êxodo, parte do Velho Testamento, Moisés ouve a voz de Deus (3:4) mas, por medo, não vira seu rosto para vê-lo (3:6). Em uma das primeiras traduções do texto hebraico para o grego, a Septuaginta, a cena é narrada com Moisés *vendo* a voz de Deus (BASTOS, 1999b, p.91). *Ver* um som não parece uma ideia absurda para os gregos antigos, já que o próprio termo *ideia* (ἰδέα) tem em sua etimologia relação com as noções de ver, conceber, *ter visão*. No caso, Moisés estaria *visualizando* a voz divina, ainda que não a estivesse vendo de fato.

Na Bíblia também encontramos algumas *evidências*² que marcam o papel central da visão em nossa concepção de mundo. No Capítulo 20, entre os versículos 24 e 29, João narra que, por não tê-lo *visto*, Tomé não acreditou na ressurreição de Cristo. Porém, bastou que, dias depois, Jesus se fizesse presente aos apóstolos para que Tomé, o Incrédulo, desse lugar a Tomé, o Crente. Ainda que Tomé tenha dito, ao desacreditar o que lhe contavam os demais apóstolos, *"Se eu (...) não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de modo algum hei de crer"* (Bíblia, 2008, João, 20:25), seu ceticismo foi vencido não pelo tato, mas sim pela visão, ainda que Jesus tivesse proposto ao apóstolo que o tocasse (*Idem*, João 20:27)³. No mito Cristão, a verdade da ressurreição foi alcançada estritamente pela visão.

Tanto em Tomé quanto em Moisés, fica nítido que a ascensão do visual se dá às custas dos demais sentidos. No novo Testamento, Tomé, mesmo revelando que sua forma ideal de certificar-se da realidade é por meio do tato, contenta-se com a visão após a aparição de Jesus. Já na versão grega do Velho Testamento a audição dá lugar à visão, ainda que num sentido amplo de *visualização*.

Houve momentos, por outro lado, em que a audição teve lugar privilegiado como veículo formal de aprendizado no Ocidente. Os *acusmáticos* eram os alunos de Pitágoras que, sem vê-lo, ouviam seus ensinamentos por trás de um véu. Na escola acusmática, os discípulos eram encorajados a concentrar-se nos ensinamentos por meio do silêncio e a característica mais valorizada entre eles era a memória. Em outro momento, na Idade Média, o recurso de fala e escuta anônima foi largamente usado, mas em situações de repressão, controle e subserviência bem distantes do contexto da escola pitagórica: os confessionários católicos (LIMA, 2004).

---

² Este trabalho obviamente não escapa às metáforas visuais da linguagem na qual se insere, que leitores e leitoras possam entreter-se encontrando-as ao longo da leitura.

³ *"Em seguida disse a Tomé: Chega aqui o teu dedo e olha as minhas mãos; chega também a tua mão e põe-na no meu lado; não sejas incrédulo, mas crente."*

O século XIV europeu viu o início de um resgate dos ideais gregos do humanismo e espalhou-os pelas mais variadas esferas como as artes, ciências, filosofia, economia, política. Já éramos, à época, seres que primavam por uma forma visual racional, lógica e cética. O método de investigação proposto durante o Renascimento deixava de lado a escolástica medieval, que buscava conhecimento na autoridade eclesiástica (apóstolos, papas e bispos que interpretavam as escrituras) e passava a valorizar o uso da razão e a análise das evidências empíricas. Ao mesmo tempo, a pintura se aproximava ainda mais do real, ao ganhar uma nova dimensão com o surgimento da perspectiva. A disseminação dos livros, graças à invenção da prensa de tipos móveis, somou-se às demais condições para dar a cada um de nós, aos poucos, a possibilidade de exercer nossas *visões de mundo*.

O Renascimento representou, de forma geral, o pensamento intelectual hegemônico na Europa até a primeira metade do século XVII, quando a migração de poder econômico da Itália para a Espanha e o enfraquecimento da Igreja Católica pela Reforma Protestante já marcavam o fim do período. Porém, a racionalidade do visual se manteria em voga, agora por meio do Cartesianismo, cuja obra central, *Discurso sobre o método*, de Descartes, deixa clara sua intenção em seu título completo: *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*. Nela, em 1637, Descartes apresentava a máxima *Penso, logo existo*, que, como desconfio, bem poderia ter sido apresentada como *Vejo, logo existo*.

Estava em curso, assim, o processo que consagrou a visão como o sentido mais importante do mundo ocidental moderno. Da mesma forma que a geometria euclidiana havia feito no passado, a revolução científica nos trouxe a certeza de poder dominar o mundo através do olhar. Baseado tanto nos ideais humanistas do Renascimento quanto no método científico, o período foi marcado pela estruturação de métodos e invenção de aparatos que levariam a visão a um patamar ainda mais alto. No Século XVI, Mercator apresentava sua projeção cilíndrica de mapas para facilitar as navegações e, no XVII, seriam inventados o

microscópio e o telescópio, que, ao emprestar poderes quase divinos aos olhos humanos, ajudou a separar não só a ciência da religião como a visão dos demais sentidos.

Não há, porém, como atribuir uma relação direta de causa e efeito entre o primado da visão e os processos e eventos aqui narrados. Na verdade, a relação é, ao mesmo tempo, de causa e efeito, assim como as relações entre pensamento e linguagem, apontadas na filosofia da linguagem do século XX. Voltando a Aristóteles, quando ele - ao *imaginar* por que a deusa das Ciências, Atena, teria jogado fora sua flauta - diz "*a educação pela flauta em nada contribui para o pensar*"⁴ o pensador é, ao mesmo tempo, vítima e agente do primado da visão em nossa cultura. Como uma das figuras fundadoras do pensamento ocidental, o filósofo grego dava, em sua explicação sobre o caso da flauta, base para Heidegger afirmar, mais de 2 milênios depois, que:

Desde seu início, a tradição filosófica tem sido orientada em direção a "ver" como forma de acesso (...) ao Ser. Para manter a conexão com esta tradição, nós podemos formalizar a "visão" e o "ver" o bastante para obter um termo universal que caracterize qualquer acesso a entidades ou ao Ser (...). (HEIDEGGER, 1980, p.187, tradução minha).

Este processo de *dar forma à visão* fala sobre o percurso inverso do processo que tenho descrito até então. Até este momento, temos explorado como a visão dá forma ao mundo, mas podemos seguir em sentido oposto para pensar como este mesmo mundo influencia e molda nossa forma de ver. Ignorar que a relação entre cultura e percepção é uma via de mão dupla seria reforçar a tal separação cartesiana entre corpo e mente, divisão que a pela antropologia contemporânea acusa a chamada antropologia dos sentidos de cometer (INGOLD, 2000, p.281).

Mais à frente, tentarei mostrar que há outras formas de ver que não a que comumente usamos em nossa cultura e que - em contextos culturais, ambientais

---

⁴ *Pensar* no sentido da *Dianoia* (διδάσκειν), termo usado para um tipo de pensamento matemático ou técnico, em contraste com a *Noesis* (νόησις), usada para a percepção sensível imediata (SMITH, 1997, p.81).

e fisiológicos específicos - as próprias fronteiras entre visão e audição (e as que separam os demais sentidos) são borradas. Por ora, basta deixar claro que estamos tratando aqui não da primazia *da visão* no Ocidente, mas sim da primazia de *uma forma de visão específica* que vem sendo desenvolvida ao longo de milênios.

Montagem sobre o diagrama de refração ocular de Rene Descartes, 1637.

Se a preponderância de uma forma específica de visão levou a uma concepção de racionalidade que se orgulha de seu próprio distanciamento, de sua inabilidade de, como *espectador*, se envolver com o objeto exterior, talvez faça sentido pensarmos que, interagindo com o mundo por meio da visão, passemos mais tempo *fora* dele do que *dentro*. Podemos então, aproveitando nossa posição externa em relação às coisas, nos perguntar: *olhando de fora, qual o formato de nosso mundo?*

Uma maneira de examinar o formato do mundo é seguir o caminho que nossos sentidos, nossos instrumentos de percepção do mundo, percorrem no trajeto que parte de nós mesmos, encontra o que está fora de nós e retorna com o que lá encontra⁵. Nessa simplificação, encontrar o formato do mundo começa pelo esboço do formato do campo de visão humano: uma estreita janela frontal de aproximadamente 130° verticais e 220° horizontais. A título de comparação, pássaros como a pomba chegam a ter 300° horizontais e o pica-pau americano, por ter os olhos posicionados diametralmente opostos um ao outro, tem 360° de campo visual horizontal (JONES; PIERCE; WARD, 2007, p.69-87).

Além da limitação de alcance criada pelo formato e posição de nossos olhos e cavidades oculares, conseguimos manter apenas uma pequena parte do campo visual em foco. A região da fóvea, que concentra maior densidade de células sensíveis aos fótons, representa apenas os 5° centrais do campo de visão (MILLODOT, 2014, p.250). A partir daí, a acuidade visual despenca para 30% em relação a da fóvea, chegando a 10% ao redor de 20° (WESTHEIMER, 1987, figura 19, capítulo 17). Além da perda gradual de foco, nossos olhos têm dificuldade em detectar cores a partir do limiar de 30°, assim, as cores que enxergamos em nossa visão periférica são simulações cerebrais baseadas, entre outros fatores, na memória (FAIRCHILD, 2005, p.24). Da mesma forma, a absorção de estímulos relativos a outros parâmetros como movimento, profundidade e textura é também limitada em nossa visão periférica. Em resumo,

---

⁵ Neste trajeto, baseado na divisão entre *sujeito* e *objeto*, os objetos tornam-se *imagens do mundo* (HEIDEGGER, 1977).

basta que você mantenha os olhos neste texto para garantir que tudo o que está à sua volta seja, em boa parte, uma construção mental.

Como o processamento de estímulos visuais ocorre em etapas e apenas a primeira se dá no olho humano, essas limitações compensadas no processamento dos níveis superiores, realizados em um equipamento ainda mais sofisticado. No córtex cerebral, as informações enviadas pelo nervo óptico são processadas e as incongruências resolvidas, a fim de criar imagens de mundo consistentes. Esta hipótese de que nosso cérebro cria figuras estáveis complementando os estímulos captados pela visão foi levantada há pelo menos 100 anos pela Gestalt.

Nesse processo, nosso cérebro manipula as informações incompletas que recebe de diversas formas: aproxima, agrupa, torna similar, dá continuidade, estabelece simetria, discerne figura de fundo, entre outras operações que, ao final, criarão as imagens que vemos, ou acreditamos ver. O objetivo é a boa e velha adaptação da espécie: tornar nossa capacidade de perceber e reagir às condições e estímulos ambientais mais eficiente, rápida e econômica. Assim, usamos também a memória para criar imagens a partir das amostras captadas pela visão. Nas últimas décadas, os conceitos centrais da Gestalt foram corroborados por pesquisas em neurociência utilizando técnicas como o mapeamento cerebral (WAGEMANS, J.; et al, 2012).

Seguindo nosso exame de um *formato do mundo visual*, uma característica central da visão humana é que ela pode, a qualquer momento, ser desativada. As pálpebras são acionadas tanto de forma voluntária (já que não conseguimos dormir de olhos abertos, a não ser metaforicamente⁶) quanto involuntária (piscamos entre 20 e 40 mil vezes por dia) para interromper nossa visão. A interrupção ocorre porque as ondas eletromagnéticas com frequência entre 400 e 750 THz - o espectro de luz visível - sofrem desvios, refratam ou refletem

---

⁶ *Dormir de olhos abertos* é metáfora para um estado de atenção total, geralmente causado por medo ou desconfiança.

dependendo do meio em que se encontram. Para que você possa ler estas palavras, a luz é suficientemente refletida no papel (ou emitida por uma tela), viaja pelo ar (que possui baixo índice de refração ou seja, causa desvios mínimos dos raios luminosos) e atinge seus olhos. Diferentemente do ar, o tecido da pálpebra humana é altamente reflexivo, por isso, não enxergamos de olhos fechados. Assim - à exceção da expressão inglesa que significa entender ou revelar a verdade oculta de alguém⁷ - não podemos ver através das pessoas.

Mesmo considerando tudo o que foi reunido acima, o formato de um mundo baseado na visão é difícil de *imaginar*. Seguindo nosso plano inicial de basear-se no campo de visão humano, talvez ele tenha o formato de dois cones ou cilindros paralelos que se sobrepõem longitudinalmente, como a área iluminada por faróis de automóveis acesos durante a noite. Talvez, pela capacidade de movimento voluntário que os olhos têm, a soma dos feixes produzidos por duas lanternas próximas seja uma forma mais próxima do real. Num piscar de olhos, a forma some por completo e reaparece, revelando um mundo intermitente. Ao ressurgir, percebemos que grande parte de sua forma não tem forma definida: conseguimos discernir apenas a pequena parte que está em foco (*foco* também usado como sinônimo de manter atenção).

Talvez seja melhor reconhecer o fracasso da tentativa de encontrar um formato que seja próximo à realidade. Uma forma intermitente, oscilante, cuja maior parte é disforme ou que se mostra indefinida conforme se distancia do sujeito mal pode ser chamada de forma. É possível que essa procura seja inútil, uma grande estupidez. É provável que eu tenha imaginado que isso fosse importante, ou mesmo possível, por viver em um mundo que tanto valoriza o *ver com os próprios olhos* e pouco dá crédito ao *ouvir dizer*. Talvez tenhamos-nos deixado seduzir pela possibilidade de *pontos de vista* serem quase tão reais quanto o *sentir na pele*. De todo modo, há de se abandonar as formalidades e reconhecer a falha. Antes de encerrar o exercício, porém, deixo no ar uma última pergunta:

---

⁷ Do inglês *to see right through something/someone*.

por quê, se não parece ser possível definir o formato do mundo, nosso mundo visual nos parece tão bem definido?

Vista terrestre das copas das árvores na Floresta Equatorial da Malásia.

Para os Kamayurá do Parque Indígena do Xingu, a palavra *anup* significa primeiramente *ouvir*, mas também *compreender, entender, conceber, obedecer e seguir* (BASTOS, 1999a; 1999b; 2007 e 2012). Na organização Kamayurá, *anup* aparece em uma hierarquia superior àquela ocupada pelo termo *tsak*, que significa ver. O termo *Nanuyte*, significa *aquele que não pode ouvir* e é usado de forma conceitual para indicar:

indivíduos julgados como anti sociais devido às suas severas inadequações em termos das formas de vida Kamayurá. Os adultos são solteiros e não têm descendentes; eles não plantam ou constroem canoas ou outros importantes itens da cultura material; eles não são músicos (nem mesmo aprendizes) ou oradores; eles tampouco participam dos rituais. Para resumir, os *nanuyte* são ambigualmente crianças em corpo de adultos, eles não *anup* (compreendem, entendem,

concebem, obedecem, seguem) o que vem a ser um Kamayurá completo ou maduro. (BASTOS, 1999b, p.89).

Ainda segundo os Kamayurá, o *yapú* (ouvido), responsável por ouvir os *ihu* (sons), é um órgão central não apenas para a audição como também para o pensamento. É atribuição do *yapú* não apenas escutar o objeto sonoro em si, mas também compreendê-lo, dar valores e sentidos⁸. O pensar, no mundo Kamayurá, é *audível*. Não à toa, uma das principais habilidades que um xamã Kamayurá pode desenvolver é a de ouvir pensamentos.

Conversas cotidianas sobre o som do choro, da reza, das brincadeiras, cantorias, do vento nas árvores, das vozes de animais, de *mama'e* (espíritos) e dos sons da floresta mostram que, além de ouvir e produzir sons, falar sobre eles é muito importante aos Kamayurá (BASTOS, 1999b, p.89). A íntima relação entre audição e pensamento reflete-se diretamente - como imaginariam os autores associados à virada linguística - no desenvolvimento de sua linguagem.

Para responder à centralidade das discussões sobre elementos sonoros na vida cotidiana, o repertório de termos associados à descrição sonora e à escuta é vasto. Ao passo que, na *nossa* linguagem, o empréstimo de qualidades percebidas pela visão ou pelo tato para descrever os sons (*nossos* sons são altos, grossos, secos, aveludados, gordos, baixos, finos, magros ou molhados) pode ser indício da pequena relevância do sonoro no *nosso* mundo.

De forma similar, para os Kisêdjê - outra etnia que vive no Xingu, apesar de não ter origem xinguana - o termo *anhi mba* significa comportar-se de forma a seguir a moral do grupo e é derivado de *mba*, que significa ouvir (BASTOS, 1999b, p.165). Entre eles, os indivíduos que têm dificuldade em aprender são descritos como *tendo orelhas inchadas* ou *tendo sapos nas orelhas* (ibidem, p.166). Em ambas etnias, o indivíduo que *ouve demais* é aquele ligado à música e a oratória

---

⁸ Dentro da divisão cartesiana proposta por Pierre Schaeffer (2017).

de forma virtuosa, enquanto que aquele que vê *demais* está associado à feitiçaria e aos espíritos ferozes.

No modo de vida dos Pataxó do sul da Bahia, aquilo que definimos como aspectos políticos, culturais, históricos e musicais da vida no Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal são dimensões que se sobrepõem. Segundo, Kanatyo, Pataxó da Aldeia Barra Velha, a música:

(...) até hoje é uma forma da gente falar de várias formas, expressar vários sentimentos, onde a gente possa agradar ou mexer com o ser da pessoa, trazer essa coisa mesmo da força da cultura, (...) ela é um elemento muito forte de fortalecimento do espírito mesmo da pessoa. (BONFIM, 2011, p.60).

A primazia do som e da audição como formas de entender o mundo não é exclusividade dos Kamayurá, Kisêdjê ou Pataxó. Nas últimas décadas, estudos conduzidos com outros grupos das terras baixas sulamericanas permitem estender para outras etnias e povos essa organização sensorial que leva ao desenvolvimento não de visões de mundo, mas sim de *audições de mundo*⁹. É possível, na verdade, que ela exista também em povos de outros continentes, reforçando a tese de que o que aqui chamo de *mundo visual* não é o mundo em si, mas apenas um dos mundos possíveis.

Uma das formas mais claras de apreensão visual do mundo é a cartografia. Porém, da mesma forma com que nossa *visão de mundo* nos levou às projeções territoriais por meio gráficos, outros povos utilizam sua *audição de mundo* para criar mapas sonoros. Segundo a mitologia aborígine da região central da Austrália, seres mitológicos ancestrais percorreram o mundo dando a ele sua forma atual, criando regiões sagradas, animais e plantas. Estes seres deram aos povos da região ciclos de canções que marcam, na geografia, os caminhos percorridos e os fatos ocorridos durante a formação do mundo. Conhecidos como *kujikas*, os ciclos de canções representam, na organização social

---

⁹ Bastos (2007) destaca as etnografias de Piedade (2004) e Mello (2005). Há também Basso (1985) e Seeger (1975, 1987) entre os Kisêdjê e Olsen (1996) entre os Warao.

aborígene, algo similar a títulos de propriedade de terra. Um grupo que soubesse o ciclo de canções que citava lagos, rios, montanhas e outros acidentes geográficos específicos de uma determinada região, tinha direito de explorar seus recursos e viver nela (KOCH, 2013, p.5).

No caso dos nativos sulamericanos, um componente importante para a centralidade auditivo-sonora nas formas de relação com o mundo está no denso meio ambiente da floresta amazônica, um mundo repleto de sons vindos de todas as direções e de estímulos visuais reduzidos. Lá só é possível ver a onça ou a cobra quando já é tarde demais; da mesma forma, a potencial caça, quando avistada, já está em fuga. Caso comparável é o dos Umeda, de Papua Nova Guiné. Também habitantes da densa floresta equatorial, seus caçadores procuram a caça com o nariz no chão e ouvidos atentos, em um ambiente que "*impõe uma reorganização da sensibilidade*" (GELL, 1995, p.235).

Tomando cuidado para não abrir espaço para o determinismo geográfico, se o corpo humano é o primeiro instrumento da cultura (MAUSS, 2003), a adaptação humana ao ambiente ecológico - no caso, o uso e desenvolvimento de formas de audição para monitorar um ambiente que, segundo nossa experiência, é pouco afeito à visão - é agente primordial na formação desta cultura. No caso aborígene, porém, o semi-árido predominante faz com que os planaltos e planícies sejam cobertos por vegetação baixa, um ambiente que favorece, em tese, a visão. No caso australiano, portanto, outros fatores, que aqui me escapam, levaram à eleição de sons, por meio das canções, como signo do direito à terra.

Se não podemos determinar com clareza as influências que levam determinados grupos a estabelecer visões ou audições de mundo, tentaremos explorar os diferentes caminhos que cada opção oferece. Para isso, resgataremos a tentativa de encontrar um formato de mundo, dessa vez, o *formato do mundo auditivo*. Ao leitor que agora se espanta com a presunção do autor - que mesmo

reconhecendo a falha na tentativa anterior recai no erro em versão ainda mais excêntrica - vale explicar o porquê da nova tentativa.

O que chamamos de *formato do mundo*, seja ele visual ou auditivo, é um possível caminho para entendermos como o mundo se apresenta diante de nós. Partindo da premissa de que não há mundo *a priori* que se apresente à compreensão do ser sem que também se apresente aos seus sentidos¹⁰, podemos discutir como a primazia por um sentido específico leva a uma *atrofia* dos demais e altera não apenas o seu funcionamento, mas também os significados e valores daquilo que por eles é apreendido, moldando, assim, nossas percepções de mundo.

De fato, a própria divisão de tudo aquilo que nossa percepção é capaz de detectar entre as categorias dos *5 sentidos já* pressupõe uma separação cultural que, há muito, molda nossa relação com o mundo. Basta - para saber que a atual separação não é, de forma alguma, puramente fisiológica, mas também cultural - a constatação de que o conceito de *ritmo*, que hoje orbita em torno da audição e dos sons, esteve ligada, nos primórdios da civilização ocidental, ao formato físico dos objetos, portanto à visão (BARLETTA, 2016).

---

¹⁰ *Nihil in intellectus quod nisi prius in sensu*, princípio visitado por Aristóteles, Guilherme de Ockham, Tomás de Aquino, Locke, Berkeley e Hume, embora, entre alguns empiristas, a noção de sentido e experiência apareça mediada pelo método científico cartesiano (SCRUTON, 2011, pp.79-129).

Bolhas, por George Hodan

Uma diferença essencial entre as propriedades das ondas eletromagnéticas que fazem parte do espectro visível da luz e as ondas sonoras mecânicas é que estas se propagam facilmente por meios sólidos, incluindo o próprio corpo humano. É por meio da ressonância que o estímulo sonoro é transmitido dos tímpanos para a cóclea, que se conecta aos nervos auditivos e, em seguida, ao cérebro. O trecho entre os tímpanos e a cóclea é formado por três pequenos ossos, cujos nomes vêm de seus formatos: o tímpano é fundido no martelo, que se conecta com a bigorna, que é ligada ao estribo e, por fim, à cóclea.

A cóclea é um tubo ósseo em formato espiral, cheio de líquido e revestido por membranas que sustentam 15.000 células ciliadas. As células, ao serem estimuladas pelo líquido movimentado pela onda sonora, transformam o impulso mecânico em elétrico, chegando ao cérebro pelo par de nervos auditivos. Nos poucos centímetros que separam nossos tímpanos dos nervos auditivos, o som atravessa indiscriminadamente substâncias tão distintas quanto membranas, ossos e líquidos. É essa capacidade de *intromissão* da onda sonora que faz com

que tenhamos grande dificuldade em ignorar o som. Diferente do estímulo visual, que entra apenas pelos olhos, o som nos atinge penetrando pelo corpo todo. É verdade que ele nos chega principalmente pelo canal auditivo mas, basta obstruí-lo para ver que não deixamos de ouvir: apenas ouvimos outros sons.

É o aspecto intromissivo da onda sonora que cria a relação íntima entre *sentir* e *ouvir*, principalmente nos sons mais graves que reverberam em nossa caixa torácica. Da mesma forma, é penetrando na taça de cristal que o som é capaz de - ao atingir a frequência de ressonância da taça e amplificar suas vibrações naturais - trincá-la ou quebrá-la. Ambos fenômenos ocorrem pela alta capacidade de transferência de energia e de interação com a matéria - inclusive a do corpo humano - que a onda mecânica sonora possui (FECHNER, 1965).

Outro ponto essencial em nossa busca por um formato para o mundo baseado em sons é sua direção e formato de propagação. A onda sonora não avança unidirecionalmente, mas sim de forma esférica, propagando-se em todas as direções. Se quiséssemos criar uma *lanterna sonora*, um dispositivo que emitisse o som apenas em uma direção específica e em nenhuma outra, nossa criação acabaria funcionando como uma tocha, emitindo estímulos para todos os lados. Claro que há formas de forçar algum direcionamento do som: orelhas, alto-falantes e outros instrumentos naturais e artificiais de planejamento acústico são capazes de concentrar as ondas sonoras, dirigindo-as às direções de interesse. Porém, seus efeitos - como comprovam tanto as desavenças entre vizinhos quanto as legislações urbanas sobre controle de emissão sonora - apenas minimizam a projeção esférica natural do som.

Assim como ocorre com os estímulos visuais, os auditivos são processados em etapas por nosso sistema cognitivo, começando pelas mais simples, até as mais complexas. E, da mesma forma, limitações receptivas são compensadas e ruídos amenizados nos níveis superiores de processamento neural. Experimentos com ressonância magnética (ROEDERER, 2002, p.101; 232) encontraram uma correspondência direta entre estímulos de áreas da cóclea

(responsável pelo nível primário do processamento auditivo) e ativação de grupos de fibras neurais. Ou seja, nos níveis primários de audição, cada região da cóclea estimulada ativa uma região neural específica. Já quando o processamento se dá mais próximo ao córtex auditivo (responsável pelos níveis superiores de processamento), essa correspondência direta se dilui, e diversos grupos neurais, em distintas partes do cérebro, são ativados de forma ampla e difusa. Nesta segunda etapa, mais complexa, os diferentes grupos de fibras neurais são combinados para que possamos decodificar, organizar e atribuir sentido aos estímulos, operações similares a uma gestalt sonora (BREGMAN, 1990).

Baseado nas descrições físicas das ondas sonoras, fisiológicas do aparelho auditivo e psicofísicas do processo humano de escuta, posso me aventurar em uma nova tentativa de estabelecer um formato de mundo, baseando-me também nos povos que têm na audição sua principal forma de mediação com o mundo. O formato do mundo dos Kamayurá, Kisedjê, Pataxó, Aborígenes e outros povos que desenvolvem *audições de mundo* parece ser, antes de mais nada, esférico e inclusivo. Não reconhece barreiras, interrupções ou limites, exige, portanto, participação. Seu formato não reconhece pontos cegos (*surdos*, no caso). É inclusivo, envolvente e múltiplo. O formato do mundo auditivo é também constante, faz-se presente a todo momento.

O formato do mundo sonoro tem também semelhanças com o visual: por nossa limitada capacidade de ouvir sons distantes com detalhes, a esfera do mundo sonoro dilui-se e perde definição conforme afaste-se de seu centro, o ser que ouve. Equiparando as formas de processamento de estímulos visuais e auditivos e suas atribuições de sentido, o formato esférico do mundo sonoro é, como o visual, não apenas um fenômeno físico, mas em grande parte uma criação humana, que visa equilibrar informações conflitantes e criar, com o apoio da memória, paisagens sonoras consistentes.

Humanos participantes de culturas urbanas e ocidentais também podem comportar-se como seres sonoros. Por meio de um princípio similar ao da ecolocalização, foi reportado, em estudos de sensibilidade auditiva com cegos, que estes podem *escutar* árvores, placas, caixas de correio, postes e portas, assim como a reverberação dos prédios (HILL, 1985, p.99-111). A descrição feita pelos participantes é menos a de uma escuta e mais a de uma sensação de tato, uma pressão na face criada pela presença do objeto. Se parece plausível que aqueles que enxergam perfeitamente podem fechar os olhos e dizer se estão em uma sala fechada, um ginásio ou um campo aberto, é crível também o relato destes que empregam ainda mais atenção e sensibilidade aos estímulos do ambiente.

É graças à característica ressonante das ondas mecânicas sonoras que o mundo esférico-auditivo responde a si mesmo a todo momento. Assim como morcegos, golfinhos e baleias, que se localizam por meio de ecolocalização, os habitantes dos mundos sonoros são, por assim dizer, câmaras de ressonância. Produzem e escutam sons (seus próprios e os externos) ao mesmo tempo em que os reverberam ou anulam (por meio de ondas sonoras em fase ou defasadas) e, como reportaram os participantes do estudo acima, sentem a reverberação provenientes de outros corpos.

Considerando esta dinâmica de reverberação e troca, o formato do mundo auditivo seria então não o de uma esfera única para cada indivíduo, mas sim o de incontáveis esferas ecoando umas por entre as outras no espaço, em movimentos de interpenetração, choque, acúmulo, englobamento, fusão e isolamento.

Alegoria da visão e olfato, por Peter Brueghel the Elder, meio do século XVI.

Os sentidos da audição, tato e paladar, Peter Brueghel the Elder, metade do século XVI.

Voltando ao estudo de sensibilidade realizado com cegos, a constatação de que estes são capazes de identificar um objeto a sua frente, mas não por meio de suas mãos ou de um bastão, embaralha a estabelecida noção de que possuímos cinco sentidos responsáveis por mediar nossa relação com o mundo. No Ocidente, a divisão prevaleceu ao longo da Idade Média ao basear-se nos elementos descritos tanto por Demócrito (JÜTTE, 2005, p.57) quanto pela teoria astronômica de Aristóteles (2014) que, em *Do céu*, destacou que o universo é feito de ar, água, fogo, terra e éter. Essa divisão foi posteriormente usada para explicar a origem do olfato (que viria do ar), paladar (proporcionado pela água), visão (permitida pelo fogo), tato (terra) e audição (pelo éter, matéria que compõe o céu).

À título de comparação, a filosofia budista indiana também relaciona as formas de consciência sensorial (gustativa, tátil, auditiva, olfativa e visual) às regiões responsáveis por sua percepção (língua, corpo, ouvidos, nariz e olhos), formando nosso sistema sensorial (*Ayatana*). Nela, porém, como mostra Vasubandhu¹¹ (circa 360, apud Stanford, 2009), esse sistema tem 6 elementos, sendo a mente o órgão da consciência mental. O budismo indiano, ao reunir mente e corpo como partes de um mesmo conjunto, atribui ao sistema sensorial a mediação entre a esfera externa dos sentidos e a interna da percepção, prescindindo da divisão cartesiana clássica entre corpo e mente, base das filosofias e formas de conhecimento ocidentais¹².

Se hoje - com a descoberta do transcendental, da Yoga e do Budismo pelo Ocidente, traduzidos em conceitos aplicáveis tanto à psicologia e terapias de auto-ajuda quanto ao desempenho nos negócios - começamos a questionar a divisão cartesiana entre corpo e mente, pode-se questionar também, sem ignorar a fisiologia humana, até que ponto a atual divisão entre 5 sentidos é culturalmente construída.

---

¹¹ VASUBANDHU, A. - Treasury of Higher Knowledge, circa 360, volume I, p.17.

¹² Para entender melhor a relação entre o Budismo e a primazia visual, seria útil conhecer a etimologia e possíveis sentidos adicionais para os termos *Bodhi* e *Moksha* (sânscrito) e *Satori* (japonês), que, ocidentalizados, são abrigados debaixo do termo geral *Iluminação* espiritual.

A combinação de recursos de linguagem - sejam eles orais, visuais, aurais, táteis ou outros - que cada sociedade costuma usar para processar, interpretar e criar sentido para seu mundo estabelece as possibilidades que cada indivíduo inserido nela tem à disposição para perceber essa mesma realidade a sua volta¹³. Assim, sociedades dotadas de *visões de mundo*, ao inevitavelmente produzir sentido de forma visual ou que apelem a metáforas e construções que girem em torno desse universo, acabam reforçando a separação de sentidos estabelecida.

Levada ao limite, a artificial separação entre mundos visuais e auditivos parece tender ao irreconciliável, como mostra a seguinte contraposição entre os mundos:

ouvir é esférico, ver é direcional; ouvir submerge o sujeito, ver oferece uma perspectiva; o som vem até nós, mas a visão viaja até seu objeto; ouvir é sobre interiores, visão é sobre superfícies; ouvir envolve contato físico com o mundo exterior, ver pede distância dele; ouvir coloca você dentro do evento; ver te dá uma perspectiva dele; ouvir tende a subjetividade, ver tende a objetividade; ouvir nos leva ao mundo vivo, ver nos move à atrofia e a morte; ouvir é sobre afeto, ver é sobre o intelecto; ouvir é um sentido temporal, ver é um sentido espacial; ouvir é um sentido que nos penetra no mundo, enquanto a visão nos remove dele. (STERNE, 2012, p.9).

Comparemos algumas das características atribuídas ao mundo auditivo com outras ligadas ao mundo visual: do lado sonoro-auditivo temos o esférico, submerso, próximo, profundo, envolvente, includente, subjetivo, emocional, afetoso, temporal e penetrante; do lado visual-imagético tudo o que é direcional, isolado, perspectivista, distante, superficial, excludente, objetivo, intelectual e espacial.

Os dois conjuntos acima remetem a polarizações presentes em toda a história das ideias, principalmente no Ocidente, mas não só nele, desde os primórdios da filosofia, arte, ciência, religião: feminino e masculino, subjetivo e objetivo, natureza e cultura, criança e adulto, religião e ciência, espiritual e material,

---

¹³ Essa noção aparece também no pós-estruturalismo (DERRIDA, 1978) e na semiótica social (LEEuwEN, 2005).

inconsciente e consciente, dionisíaco e apolíneo, mente e corpo, entre tantos outros.

Por sorte, essa estrutura dual sobre a qual construímos e organizamos nosso mundo parece dar sinais de cansaço. Sorte pois a dualidade é, em todos esses casos, polarizadora: obriga tudo o que está no meio a aderir a um dos pólos. Essa atração tende a esvaziar os espaços de indecisão, hibridismo, ambiguidade ou polivalência habitados por tudo aquilo que resiste à definição polarizada. Sorte, pois estes espaços são justamente os responsáveis por traduzir, mediar e, em último caso, criar empatia entre habitantes dos polos. O esvaziamento destes espaços intermediários talvez esteja relacionado aos grandes problemas de comunicação e entendimento que hoje enfrentamos.

Para entendermos onde estão estes sinais de cansaço das estruturas duais, basta olhar para o grande símbolo do seu apogeu, a grande instituição que não apenas reforçou as estruturas duais já existentes mas também criou muitas delas ao longo do últimos séculos: a Modernidade (LATOURETTE, 1994). Foi o desejo Moderno que nos levou a separar todas as coisas em polos opostos.

Separar até a purificação foi, para os Modernos, o caminho para entender, explicar, dominar e controlar as coisas do mundo, tanto as que já existiam antes quanto as por eles inventadas (uma grande dificuldade de nós, Modernos, é saber distinguir as coisas anteriores a nós das coisas por nós *descobertas*: até hoje não se sabe em qual grupo se encaixam os Kamayurá, os Kisedjê, os Pataxó e os Aborígenes australianos).

(Um cuidado importante aqui: não confundamos o substantivo *Moderno* - referente à Idade Moderna, dos séculos XVI ao XX, repleta de impulsos classificadores, polarizadores e separadores - com o adjetivo coloquial *moderno* - usado para designar aquilo que está à frente de seu tempo). De toda maneira, as impurezas aparentemente eliminadas pela tentativa Moderna de destilação das coisas do mundo estão, de alguma forma, nele reaparecendo. O que, para

os Modernos, pareciam ser substâncias puras começam a revelarem-se, para os críticos da Modernidade, misturas. Talvez alguns exemplos tornem mais fácil entender o cansaço do mundo Moderno.

As relações entre sexo e gênero, antes ditadas pelos pares masculino e feminino, e hétero e homossexual, representam cada vez menos as únicas opções possíveis e mais referências gerais de construção individual de gênero e sexualidade (BUTLER, 2003). O binômio Ocidente e Oriente se despedaça a cada diáspora, migração, surgimento de gueto e inovação nas tecnologias de transporte e comunicação digital (APPADURAI, 1996). As fronteiras entre mente e corpo são corroídas por todos os lados: da filosofia (MERLEAU-PONTY, 2003), passando pela psicoterapia (LOWEN, 1994), quiropraxia (KELEMAN, 1975) e de junções antes impensáveis como a das ciências cognitivas com a meditação budista (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991). Cultura e natureza, separados talvez desde a *descoberta* da primeira, já aparecem como lados de uma mesma moeda (LATOUR, 1994). Os marcos socioculturais que antes delimitavam a vida infantil e adulta hoje se sobrepõe, borrando as linhas entre uma e outra (BEAUJOT, 2006).

Todos estes exemplos de antigas estruturas duais cujas metades agora se misturam, deixando de ser *partes*, compõem os sinais de cansaço da Modernidade. Esta mesma Modernidade que, em Mercator, Descartes e tantos outros, consolidou um processo - cujo início aparece já no Classicismo grego e no Velho Testamento Judaico-Cristão - de eleição da visão destacada como o sentido primordial de nossa relação com o mundo.

Minha contribuição nestas páginas será na direção de revelar ainda mais o cansaço Moderno, fazendo peso na balança das formas de percepção humana que hoje tanto pende para o visual. Em complemento à conhecida forma de percepção que gera mundos direcionais, isolados, distantes, superficiais, excludentes, objetivos, intelectuais e espaciais¹⁴; irei investigar formas de estar

---

¹⁴ Tudo o que este trabalho não pretende ser.

no mundo que são esféricas, submersas, próximas, profundas, envolventes, includentes, subjetivas, emocionais, afetuosas, temporais e penetrantes. Formas de mundo criadas por um ser sonoro.

O exame de ultrassom baseia-se na variação da interação da onda sonora com os tecidos, conhecida como impedância acústica.

Não precisamos viajar até o Xingu ou às planícies australianas para encontrar povos que produzam - além de visões - *audições* de mundo. Tampouco precisamos recorrer a testes de percepção com deficientes visuais. Basta buscar qualquer ser que tenha vivido a constituição ressonante do útero:

o que é a barriga de uma grávida se não o espaço no qual um novo instrumento começa a ressoar, um novo *órgão* que (...), recebendo de fora apenas sons - chegada a hora - começará a ecoá-los através de seu choro? (NANCY, 2007, p.37)

Se a física da onda sonora, ao mesmo tempo penetrante, tocante e ressonante, é uma explicação do envolvimento, intimidade e proximidade que o som e sua audição criam, o útero é o instrumento ressonante primordial. No útero, tudo é som. O útero é a floresta que todos habitamos. Ser concebido e desenvolvido no útero, onde a visão é tão impossível quanto a audição presente, é prova de que *audições* de mundo são muito anteriores a *visões* dele. Quando, no parto, a mais acolhedora esfera de ressonância se perde para sempre, também nós nos perdemos. Não há outra escolha senão - como *seres sonoros* que somos - lançar mão da ecolocalização, função primordial do choro do recém-nascido, para tentar recriar, fora do útero, a ressonância original (NANCY, 2007, p.37). É tão curioso quanto indicativo do domínio do mundo visual em nossa cultura que um evento sonoro como o parto seja descrito por nós como *dar à luz*.

Os *seres sonoros*, espalhados pelo Ocidente e Oriente, em comunidades orais ou metrópoles globais, fazem uso de várias formas de geolocalização acolhedora por ressonância. Sons de sinos de metal, por exemplo, são tradicionalmente usados pela Igreja Católica como forma de criar esferas sonoras mágicas que envolvem seus rebanhos. A prática, nada discreta, começou apenas quando o catolicismo tornou-se a religião oficial do Império Romano. De fato, poucos anos separam o Édito de Tessalônica, do ano de 380 - no qual Teodósio I fez do Cristianismo a religião oficial do império - da adoção do primeiro sino por Paulino de Nola, bispo de uma província napolitana, em 400 (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 1878, p.536-7).

Ao longo dos séculos, o envolvimento de toda a comunidade em uma bolha acústica inescapável foi acumulando diversos sentidos: anunciar os horários de reza; convocar a comunidade para a missa; anunciar tanto a morte de um membro da comunidade quanto o início do respectivo serviço funerário; celebrar um matrimônio, nascimento ou batizado, e até mesmo exorcizar demônios e espíritos malignos. A construção das igrejas sempre nos locais mais altos do povoado e a posterior alocação dos sinos em torres aumentou o alcance das bolhas católicas de reverberação, segurança e conforto. Com a colonização

européia na América, o potencial de englobar estes *seres sonoros* dentro da redoma do sino católico atingiu praticamente metade do planeta.

Melhor seria dizer que, com a colonização, este potencial atingiu a *outra* metade do planeta. Os maiores e mais potentes sinos da história foram forjados no Oriente, já que a congregação sonora por meio de sinos faz parte das práticas de religiões orientais milenares como o Xintoísmo, o Budismo e o Taoísmo. O maior sino de que se tem notícia foi forjado em Burma, atual Myanmar, no século XVI. O Grande Sino de Dhammazedì, que pesava em torno de 300 toneladas e media mais de 7 passos de largura (BALDI, 2003), foi perdido, segundo relatos locais, em um naufrágio entre os rios Bago e Yangon, durante uma tentativa de roubo por parte de invasores portugueses, que desejavam derretê-lo para transformar seu metal em canhões (cujos tiros, por sua vez, criam também congregações sonoras).

No oeste da África, agogôs, sinos de pequeno porte, aparecem aos pares ou trios, no candomblé das nações Bantu, Iorubá e Fon, iniciando os toques dos orixás (MAURÍCIO; de OXALÁ, 2015, capítulo 20). Ao contrário do que acontece na tradição católica, o candomblé desaconselha o toque de sinos com varas (chamadas *aguidavi*) do mesmo material, pois o som de ferro percutido com ferro desagrada Ogum, orixá ferreiro (ibidem). Mas, de forma semelhante, tanto os agogôs do candomblé quanto os sinos católicos são marcos do início da liturgia religiosa, que só pode existir dentro das esferas sonoras por eles criadas.

O Grande Sino de Mengoon na Birmânia (atual Myanmar) pesa em torno de 100 t. No Ocidente, o raio de escuta de um sino pode demarcar a área sob proteção real. Moradores que escutam o sino de suas casas devem, para tanto, pagar tributos à nobreza.

Outra esfera sonora de abrangência similar à dos sinos, embora muito distinta em outros aspectos, é a formada pelas estações de rádio. Ainda nas primeiras décadas do século XX, uma série de avanços tecnológicos transformaram o rádio em um sistema sonoro barato, simples e de grande alcance. Tudo isso, aliado ao caráter íntimo e confessional da voz humana, fez com que ondas radiofônicas se espalhassem pelo mundo. Estimativas dão conta de que mais de 70% dos habitantes do planeta, 5 bilhões de pessoas, têm acesso a transmissões das aproximadamente 44 mil estações de rádio ao redor do mundo (UNESCO, 2013). Diferente da esfera sonora religiosa, criada pelos sons dos sinos, as criadas pelas rádios variam muito em sua temática. No Paquistão, por exemplo, 70% das transmissões em FM são dedicadas a música, 10% *talk shows*, 10% a propaganda e 5% a notícias (ibidem).

Talvez - voltando ao exercício de formatos de mundo - a abrangência e similaridade dos sinos católicos, budistas, xintoístas, taoístas e os do candomblé sejam capazes de criar uma imensa e única esfera de sentidos ao redor do planeta. Uma imagem certamente mais divina do que, convenhamos, a espuma disforme, composta por um emaranhado de bolhas sobrepostas e de formatos e sentidos variados, que o conjunto de estações de rádio pode nos oferecer.

Nós, os *seres sonoros*, nos abrigamos em esferas acústicas de proteção e imunização desde antes do nascimento a até depois da morte. As esferas produzidas por sons de marchas fúnebres, aplausos, sinos, sons de palavras carinhosas ou de disparos de armas de fogo nos confortam, vivos e mortos, em seus interiores. Excluindo, por um momento, as implicações cosmológicas da Música das Esferas e das vibrações sub-atômicas da física quântica, podemos assumir que a maioria das esferas criadas pelos sons do mundo tem caráter temporário. Após o ataque sonoro, seu decaimento e posterior reverberação tendem ao silêncio. Ainda assim, as esferas sonoras deixam marcas indeléveis.

Se hoje o Grande Sino de Dhammazedí está perdido, submerso no leito entre os rios Bago e Yangon, outro monumental centro metálico de esfera sonora segue entre nós. Desenhada para ser facilmente desmontada junto com a maioria dos equipamentos, pavilhões e edifícios da Exposição Universal de Paris, em 1889, a Torre Eiffel foi poupada pois transformou-se em antena para as primeiras transmissões de rádio da cidade (NOËL, 1996, p.146). Da mesma maneira, diferentes centros esféricos criam-se, perdem-se e reaparecem no imaginário afetivo dos *seres sonoros*. O mais repetitivo refrão de canção pop que se quer esquecer e a mais antiga voz familiar que se quer recordar fazem parte desse emaranhado intermitente de esferas sonoras que circulam pelo espaço e que surgem e se esvaem, alheias a nossa vontade.

O radio.garden agrega, em tempo real, mais de 8 mil estações rádios ao redor do globo.

As marcas, físicas ou abstratas, que as esferas sonoras deixam nos fazem testemunhas *auditivas* da história (SCHAFER, 1993, p.8). Esta forma de testemunho é muito diferente do testemunho visual. No mundo visual, o testemunho tem o peso do *ver com os próprios olhos*, ao passo que no auditivo, tem a leveza do *ouvir dizer*. O mundo testemunhado pela audição abraça, na fugacidade do som, a incerteza, a estranheza, uma compreensão que ocorre também pela não compreensão (BAIRON, 2005) frente à nota musical quase afinada, ao som similar da palavra confundida, aos sinais misturados aos ruídos, à entonação dúbia, ao sussuro, ao resmungo e ao silêncio que clama por atenção. Assim, por ser auditiva, a história do ser sonoro é também estória. O que houve se confunde com o que ouve (ROCHA, 2015).

Essas nuances fazem com que o ato comunicativo baseado em som e escuta engaje tanto o consciente quanto o inconsciente dos envolvidos. As mensagens que o som da fala carrega vão muito além das que o falante deseja conscientemente comunicar. Do outro lado, quem escuta deve lidar com a recepção destas mesmas mensagens subliminares às do texto comunicado. Atribuir sentido fica, portanto, a cargo da intenção de quem escuta (BARTHES, 1990). Por isso, o método psicanalítico é, por essência, um método de fala e

escuta. Fosse importante somente aquilo que o paciente conscientemente desejasse de fato compartilhar e não também aquilo que por acidente acaba compartilhando, uma carta poderia ser mais eficaz (de preferência datilografada, já que, segundo os grafologistas, a caligrafia pode revelar o inconsciente). Chegamos, nesse ponto, a outra pergunta: *o quê estamos deixando de perceber em um mundo cujas imagens tendem a abafar seus sons?*

Antes de tentar responder à pergunta, devo deixar claro que, por mais que esta ode aos mundos sonoros deixe escapar um tom de melancolia, entendo as vantagens da criação de mundos majoritariamente visuais. De fato, essa foi a forma que, para o bem e para o mal encontramos, ao longo da História, de nos tornarmos humanos. Que tempo, energia e concentração haveríamos de ter investido para criar as abstrações do mundo se tivéssemos sido incessantemente interrompidos por cada estímulo - visual, auditivo, tátil, gustativo ou olfativo - interno ou externo? Emancipar-se é, de certa forma, ter a capacidade de não ser tocado por tudo o que nos cerca (SLOTTERDIJK, 2011, p.480).

Talvez suprimir os sons do mundo natural, transformando-os em ruído de fundo, tenha sido nossa forma de criar os espaços necessários para que pudéssemos desenvolver nossa linguagem, cultura e técnica. Talvez - se vivéssemos em um entorno no qual que tudo comunica - teria se tornado de maior valor o ato de perceber os estímulos já naturalmente presentes, em detrimento da criação de novos sentidos. Talvez daí venha a impressão, por parte dos habitantes das metrópoles, de que a vida sertaneja ou indígena seja completamente monótona. É comum a sensação, para os cidadãos urbanos, de que no *interior não acontece nada*. Assim como é notório o fato de as pessoas *do mato* serem mais caladas e silenciosas.

Retomarei a pergunta acima de uma forma otimista: *o que temos a ganhar ao trazer à tona as audições de mundo?* Vamos seguir por esta via, mais inclusiva, já que resgatar as audições de mundo não significa solapar nossas visões sobre

ele. Significa sim criar espaço para ambas, mesmo que para isso seja preciso sobrepô-las (efeito que neurologistas, em teoria, e psicodélicos, na prática, chamam de *sinestesia*).

Talvez melhor até do que falar em sinestesia - um conceito que parte do pressuposto da separação dos sentidos - possamos falar de cooperação entre os sentidos em busca de uma apreensão mais rica do mundo. Falamos então de um corpo que *"não é uma coleção de órgãos adjacentes, mas um sistema em sinergia cujas funções são vinculadas umas às outras na ação geral de estar no mundo"* (MERLEAU-PONTY, 2003, p.234). A passagem do tempo, uma constante inevitável do estar no mundo, pode ser sentida e medida, por exemplo, por uma combinação de percepções: a temperatura corporal, a fome, o sono. A visão e a audição são geralmente os sentidos mais usados: seja observando as sombras ou olhando para o relógio, seja ouvindo o galo cantar ou o despertador tocar. Mas, para os Onge das Ilhas Andamão, na Baía de Bengala, o passar do tempo pode ser percebido pelo olfato. Seus habitantes nativos desenvolveram um *calendário olfativo* baseado nos perfumes de flores e plantas que nascem na ilha nas diferentes estações (HOWES, 2002, p.73). É por meio deles que os Onge, que vivem de caça e coleta, sabem quais épocas são mais proveitosas para buscar determinado alimento.

Mesmo no resistente mundo das teorias da comunicação, o reconhecimento da coexistência entre visões e audições de mundo, assim como as percepções de outros sentidos, nos processos de criação de sentido vêm ganhando espaço. Na teoria da *multimodalidade* (KRESS, 2009), modos são todas as formas possíveis de comunicação (textos escritos, sons, desenhos, fala, imagens, atos, gestos, para nomear alguns) e cada indivíduo, grupo ou sociedade escolherá e dará forma a um conjunto de modos que colocará em prática para dar sentido ao seu mundo. O que leva diferentes grupos a escolher combinações de recursos de comunicação específicos? Vimos acima que os recursos cognitivos disponíveis formam, junto como os estímulos já presentes no ambiente, as primeiras variáveis: por um lado, a parcela que o tato terá na combinação de recursos

usada por deficientes visuais tende a ser maior do que entre aqueles que conseguem enxergar; por outro, a chance de resgate para alguém agitando uma bandeira amarela no deserto ou à deriva em um bote azul no oceano é menor do que se a cor da bandeira no deserto fosse azul ou a do bote no oceano fosse amarela. Na comunicação, destacar o estímulo do ambiente, a figura do fundo, o sinal do ruído, é essencial.

Nos exemplos do deserto e oceano, estou tratando de diferenciação entre figura e fundo no espectro visual, mas o mesmo ocorre cotidianamente no espectro sonoro. Durante os anos em que me esforcei para aprender a surfar, passei muito tempo atento para não atrapalhar os mais experientes. À duras penas, descobri que acidentes no mar podem levar a pranchas quebradas e ferimentos. *Rabeadas* - quando um surfista entra na onda em que outro já está surfando - podem levar a discussões e brigas, levando a novas pranchas quebradas e ferimentos. Percebi que enquanto esperam a próxima série de ondas no *outside*, surfistas estão imersos em uma paisagem sonora específica, um ambiente acústico dominado pelos sons graves: sejam os das ondas quebrando ao fundo, enquanto olham para o horizonte à procura da nova série, sejam os dos ventos que chegam da costa (terral) ou do oceano (maral). Durante os poucos segundos de remada que antecedem o *drop*, sons agudos são emitidos pelos surfistas em posição de preferência na onda, evitando choques com outros que não os tem em seu campo de visão. Os mesmos sons surgem quando uma grande série se aproxima no horizonte, como alerta a todos no mar. No *surf*, sons graves tornam-se ruído de fundo, agudos são mensagens claras¹⁵.

Por isso, a multimodalidade faz parte de uma *semiótica social*, pois entende a comunicação e criação de sentido, incluindo os recursos que serão usados no processo, como sendo específicos para cada indivíduo, mas também comuns a determinados grupos, de surfistas a católicos, de indígenas a portadores de deficiência visual.

---

¹⁵ Não somente de alerta ou aviso, um bom drop é comemorado e saudado pelos outros surfistas, com um sonoro e agudo *Woohoo!*

Funeral do músico Danny Barker em Nova Orleans, 1994.

Ainda que a adoção dos modos seja feita considerando critérios específicos como as limitações corporais em exprimir e captar as informações ou a saturação de algum dos modos no ambiente, ambos os critérios servem ao mantra ocidental da eficiência (ALEXANDER, 2008). É a crença na eficiência que procura encurtar as distâncias entre emissor e receptor num ato comunicacional, ou entre sujeito e objeto na percepção das coisas do mundo. A eficiência - meta da ciências, medicina, sociologia e economia Ocidentais - tem como prerrogativa que o espaço entre as distintas coisas do mundo é a principal causa do ruído. Em nome da eficiência, modos de produção de sentido e de comunicação inexatos são excluídos ou relegados para campos em que a utopia do pleno entendimento não é essencial: os mundos das artes e dos afetos.

Por mais que o grau de eficiência nas comunicações e nas mediações entre nós e o mundo pareça ser cada vez maior, devemos atentar também ao fato de que a atenção em relação aos espaços *entre* as coisas, os ruídos, têm crescido. Este maior foco, por parte dos produtores de conhecimento formal, em tudo aquilo que é intersticial, representa outro grande sinal de cansaço das estruturas duais

Modernas de que há pouco falamos. Faz parte do resgate de algo que, na verdade, sempre esteve presente: o *Império do Meio* (LATOURE, 1994, p.77), um reino nem totalmente visual, nem inteiramente auditivo. Nem apenas objetivo, nem somente subjetivo. Tão masculino quanto feminino, adulto quanto infantil, ocidental e oriental.

Um caso esclarecedor de como o *Império do Meio* vem emergindo entre campos antes aparentemente dominados pela racionalidade tradicional é a revogação do conceito de *terra nullius* nas disputas de terra envolvendo aborígenes australianos. Segundo o *terra nullius*, uma terra sob a qual não se pudesse comprovar legalmente a posse estaria apta a ser dominada (KOCH, 2013). Em decisões recentes, a Suprema Corte da Austrália revisou o conceito que, na prática, favorecia ocupações brancas de terras de nativos. Hoje, a lei do país reconhece que os *kujika*, ciclos de canções mitológicas dos aborígenes, são o sistema legal mais antigo no continente, permitindo que muitos grupos locais recuperem suas terras ao apresentar canções e cerimônias como provas de posse da terra.

Para os Pataxó do sul da Bahia, a relação entre a música e o processo de retomada de suas terras é marcado por um episódio de horror. Conhecido como *Fogo de 51*, um massacre aos habitantes da aldeia Barra Velha, centro da etnia Pataxó, causou a dispersão de muitos grupos por áreas da Bahia e Minas Gerais, na tentativa de enfraquecer a luta pela criação de um parque nacional que levaria à demarcação do território indígena (CUNHA, 2013). Dez anos depois, em 1961, o Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal foi finalmente demarcado. Porém, com a dispersão decorrente do massacre, a cultura e identidade Pataxó haviam sido duramente golpeados, a ponto de sua língua, o Patxohã, estar à beira da extinção.

A retomada Pataxó ao território de origem deve-se muito ao uso da música e dos cantos como forma de criação e transmissão da cultura da etnia, como nos conta Kanátyo Pataxó:

Então assim, a vida lá em Barra Velha naquela época que eu vivi lá, no tempo da juventude, essa questão da terra foi muito importante que fez com que abrisse mais a questão da música, pra falar do sentimento da terra, da garantia da terra, da demarcação da terra, pra falar do valor da terra pro nosso povo, pra falar também do mar, de tudo que existia ali. (BONFIM, 2011, p.60).

Os sons da música agora aparecem como participantes de mundos nos quais sua entrada era antes proibida. Seja como prova legal em disputas de posse por território, seja como instrumento de enraizamento de povos em terras já recuperadas, sons hoje ocupam papéis antes destinados apenas às imagens e textos escritos (*papel* no sentido de função, mas também o material usado para, com a ajuda da visão, comprovar a existência de algo).

Antigos pontos de vista, alterados ao serem combinados com *pontos de escuta*, estão revisando até mesmo os grandes marcos históricos da primazia visual em nossa cultura. Não escapa à revisão a própria *Poética*, de Aristóteles, tornada bastião da primazia visual ao pensar o drama e a literatura grega a partir da distância visual, espacial e psicológica entre público e atores e da noção de espectador externo. Reforçando a tese de Nietzsche (1872), que aponta a origem da tragédia grega na música e dança dos rituais dionisíacos, autores contemporâneos têm revisitado a obra aristotélica e sugerido que as origens da tragédia estão em rituais ainda mais antigos, nos quais a *audiência*, não o *espectador*, está no centro da performance, em uma experiência imersiva de vozes e música. Esta nova perspectiva enxerga o tratado aristotélico e a tragédia grega não mais como marcos racionais iniciais, mas como componentes de uma transição entre distintas formas de ver o mundo:

"voltando ao texto [A Poética], chegamos a um momento decisivo no desenvolvimento do pensamento metafísico Ocidental, quando a óptica veio a prevalecer, mas não sem deixar traços da experiência acústica anterior, por aquela deslocada.(...) Em último caso, o domínio da visão significou a hegemonia de uma concepção diferente de racionalidade - que pensa a si própria de forma descorporificada, eterna e imutável e que se orgulha de seu afastamento emocional, sua habilidade de manter-se intocável e impassível frente ao que vê. (SMITH, 1997, p.22-3)

O processo de concepção deste mundo racional, distante do corpo, que a visão oferece, também vem sendo revisto e, com isso, seu verniz romântico vem sendo desfeito. O Iluminismo foi narrado por muitos como uma história da gloriosa ascensão do homem Moderno a partir das sombras, mas pouco se falou sobre o fato de que muitas destas sombras residiam na própria condição física humana. A *Era das Luzes* pode ser vista como as várias tentativas de dividir o indivisível, diferentes formas de criar uma dualidade artificial entre *nós* e *nossos corpos*. Em resposta a um corpo limitado - constantemente ameaçado por doenças e a inevitabilidade da morte¹⁶ - inventa-se uma mente livre para divagar, imaginar, criar e indagar. O corpo, porém, insiste em relembrar-nos de nossa condição animal, ao passo que a mente, ao emancipar-se, constrói barreiras para deter o primeiro: o puritanismo e a culpa fruto dos prazeres corporais da gula e do sexo; a repulsa e vergonha em relação aos fluídos corporais, gases e fezes; e o controle dos movimentos e expressões corporais via regras de etiqueta, cortesia e civilidade.

Em uma época em que o Ocidente se maravilhava com as mil possibilidades da racionalidade da mente humana, a expectativa de vida média na Europa do Século XVIII não ultrapassava os 40 anos (GALOR; MOAV, 2005). A discrepância entre os potenciais do corpo e da mente levou-nos a valorizar ainda mais a vida após a morte, que deixa de ser uma transcendência apenas espiritual e religiosa, e, a partir de então, torna-se também racional. Afinal, se a oralidade, em suas nuances, recria os mitos a cada transmissão e permite ao contador a adaptação, o texto escrito *concretiza* a própria vida de quem já partiu. Com a disseminação do texto escrito, as criações da mente sobrevivem para além da vida, sob forma de *legado*. Pelo menos até a invenção do fonógrafo, só o texto escrito e a pintura puderam fazer a mente abandonar o corpo e eternizar-se. A solução ao problema da morte dada pelo texto escrito amplifica a divisão histórica.

---

¹⁶ Ele mesmo tuberculoso, Gilles Deleuze (2012) referia-se à saúde fraca de muitos escritores, pensadores e artistas como fonte de sua visão ampliada..

O sábio budista Nāgaseṇa, Il AEC, limpa seus ouvidos para purificar a audição.

Se hoje há formas de fazer nossos corpos nos proverem conforto, segurança e tempo de vida; se já abandonamos, aos poucos, a crença racional, na separação total entre as coisas do mundo e revelamos os há muito existentes *impérios do meio*; se as tecnologias disponíveis permitem reequilibrar, ainda que pouco, a balança dos sentidos; se já estamos, aos poucos, abandonando a utopia da comunicação sem ruído; e se hoje, pela perda da antiga esperança em decifrar todo o mundo, já não há mais tanta pressa, talvez possamos fazer despertar novamente os seres sonoros.

Estes seres não estão só em aldeias amazônicas ou desertos australianos, tampouco apenas espalhados pelos lugares que chamamos de *Oriente* ou tempos que chamamos de *passado*. Não habitam apenas as comunidades que

classificamos como *orais* ou *pré-modernas*. Cada um de nós é e sempre foi um ser sonoro. Se duvidamos da sonoridade do nosso ser, talvez seja pelo simples fato de que, em nossa História, como indivíduos ou civilização, nossos sons têm sido, desde o início, progressivamente abafados (SLOTERDIJK, 2011, p.479-481). Nossos sons individuais e coletivos, os sons de cada um e da humanidade como um todo.

A criança torna-se adulta, o povoado torna-se metrópole e o *homo* torna-se *sapiens* silenciando sons. Seus próprios sons e os que vêm de fora. O sucessivo emudecimento dos sons do mundo tem servido a duas finalidades, comuns, em menor ou maior grau, a todos os humanos, estejam sós ou em grupo: crescer e emancipar-se.

Como é possível crescer ao forçar o silêncio? A atenção aos sons internos mantêm o ser voltado para dentro. Calando-os, o sentido passa a ser exclusivamente centrífugo, voltada para fora, tornando a expansão possível. Calando os sons internos, tampouco precisamos responder às próprias inseguranças e angústias, inerentes a todo crescimento. Fazê-lo só retardaria a expansão. Crescer, para os humanos, sempre tem a ver com conquistar o que está do lado de fora¹⁷, tornar próprio o alheio, tornar íntimo o estranho: a criança cresce e sai de casa, criando uma nova fora dela; o bando cresce e conquista seus rivais, a civilização cresce e domina mares e ares, o *homo* cresce e domina a natureza e as demais espécies. Silenciar os sons externos é uma forma comum de expansão, como conta tanto a história de repressão a línguas locais por invasores externos (como me contou minha avó¹⁸) quanto a das proibições e difamações das músicas dos *outros*.

---

¹⁷ Uma das teses centrais de *Globos*, segundo volume da trilogia Esferas, de Peter Sloterdijk (2014b).

¹⁸ Minha avó por parte de mãe, Constantina, contava que alguns de seus irmãos e irmãs, ela incluída, não conseguiram, durante anos, falar entre si. Os nascidos antes da ocupação Otomana na Grécia foram alfabetizados em grego, outros, nascidos durante a ocupação, somente em turco, época em que o idioma grego fora proibido na região.

E como nos emancipamos ao silenciar os sons? Ao conceber a mente separada do corpo, deixamos de ouvir nossas reverberações e sons internos, criamos um pretense vácuo sonoro, um *habitat* no qual acreditamos estar livres de toda ressonância. Por isso, a mente é o espaço privado essencial. Só a partir da autonomia da mente pôde surgir o indivíduo. Ao suprimir os sons externos, calamos a reverberação confortável e protetora da mãe, dos vizinhos, dos membros do bando, da nação, de Deus. Quebramos a noção de pertencimento ao grupo, enfraquecemos a consciência coletiva. Só ao nos livrarmos destes sons, nos emancipamos e nos tornamos indivíduos:

Talvez a própria História seja uma batalha titânica pelo ouvido humano na qual vozes próximas lutam com outras, mais distantes, pelo acesso privilegiado à capacidade de envolver-se emocionalmente.¹⁹ (SLOTTERDIJK, 2011, p.480)

Ao longo desta batalha entre vozes, os que levaram a expansão e a emancipação ao limite atrofiaram a escuta, afastaram-se de seu ser sonoro. Outros, por motivos que não enfrentarei agora, decidiram por não travar a batalha tão a fundo, ou, pela recusa em lutar, nela foram derrotados ao olhos dos *vencedores*, mantendo-se menos expandidos e emancipados. Estes são os que mantiveram seu ser sonoro próximo, alguns a ponto de carregá-los em seus nomes.

Os índios do Xingu para os quais ouvir significa compreender, e que possuem um vasto vocabulário para falar de sons, coisas para eles tão reais quanto pedras e troncos, são conhecidos por nós como Kamayurá (que significa jirau, espécie de estrado feito de varas para guardar mantimentos, potes e alimentos). Este nome, porém, é o que lhes foi dado por nós. Estes seres sonoros preferem

---

¹⁹ No original alemão, o trecho traduzido como "envolver-se emocionalmente" aparece como *Ergriffenheit*, termo criado pelo etnólogo Leo Frobenius, em sua teoria da morfologia cultural, para descrever a fase inicial no desenvolvimento das culturas, estágio em que os povos primitivos vivem *cercados pela realidade* (FROBENIUS, 1899; 1918; 1937).

denominar-se *Apùap*, cujo sentido se aproxima de "*eu que assopro e ouço flautas*" (BASTOS, 1999b, p.88).

Em janeiro de 2017, estive com os Pataxó do Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal, na Bahia, para participar do awê da primeira lua cheia do ano, uma das festas mais importantes da etnia. Em uma pausa para descanso durante o concerto da ponte sobre o rio Caraíva, alguns dias após o Awê, Dona Ana, esposa do cacique Sebastião, da aldeia Xandó, me ofereceu água. Aproveitei sua simpatia e abertura para matar a curiosidade, e perguntei a ela o que significa *Pataxó*. Ela me disse para andar até onde o mar encontra as pedras e escutar o som das ondas quebrando, batendo nas pedras e recuando de volta para o mar.²⁰

Não é preciso, porém, mudar nossos nomes para despertar o ser sonoro em nós. Ele não está extinto, apenas adormece. Estivesse morto, o som do mar teria em nós o mesmo efeito que seu silêncio. A história contada seria idêntica à história lida e trovões passariam despercebidos. Não fôssemos seres sonoros, a música não teria tantas histórias, funções, significados e valores.

Defino assim, vagamente, como em um sussurro, o ser sonoro: o ser que inventa a si mesmo pelo som. Esculpe em música sua identidade, sociedade, cultura e mitos. Reconhece o outro e identifica a si mesmo por reverberação. O ser sonoro habita seu mundo em atos, gestos e intenções de emitir, silenciar, amplificar, abafar, distorcer e repercutir sons. No som, encontra sua casa e seu mundo.

Podemos, reconhecendo a si próprios como seres sonoros, recontar alguns dos percursos de crescimento e emancipação humana, mas, ao invés de contá-los unicamente a partir de pontos de vista, o faremos a partir também de pontos de

---

²⁰ Outra versão, presente no mito *Txopai Itohã*, substitui a água do mar pela da chuva: "*Pataxó é água da chuva batendo na terra, nas pedras, e indo embora para o rio e o mar.*" (VALLE, 2001, p.61-68).

escuta. Para isso, vamos explorar alguns dos mundos sonoros que criamos, seus formatos e sentidos, e como os habitamos. Mergulharemos em diferentes esferas musicais que nos acolhem, protegem e nos permitem crescer e emancipar-nos: Bolhas, Globos e Espumas (SLOTERDIJK, 2011; 2014 e 2016), nossas criações fundamentais, a partir das quais nós, *seres sonoros*, desenvolvemos nossas audições de mundo.

A luz, como fenômeno que revela o mundo, será enriquecida com sons. Atos de silenciamento se tornarão eventos de amplificação. Palavras e textos serão mantidos, desde que musicados. Até mesmo as *figuras de linguagem* se tornarão sonoras: a reverberação se somará à perspectiva e a ressonância à reflexão. A História se fundirá com as histórias e o que houve, com o que ouve. Ainda que, para isso, tenhamos que abrir mão da clareza da verdade.

Sobre a tese

A linguagem é a casa do ser.

Martin Heidegger

Só me interessa o que não é meu.

Oswald de Andrade

A tese que você tem em mãos não abre mão da inteligibilidade, que significa que quem bota os olhos nestas páginas deve entender o que escrevo, de preferência sem precisar de conhecimento prévio nos temas pelos quais me aventuro. Muitas vezes, ter compromisso com a inteligibilidade vem às custas do segredo, como se antes mesmo de contar a piada eu explique por que ela é engraçada. Espero agora - ao apresentar objetivos, conceitos e métodos - não entregar o segredo nem tirar a graça. Ou, se o fizer, que seja para que outros segredos e graças apareçam.

Começemos pelo título. O *ser* em *ser* sonoro é tanto verbo quanto substantivo. Como verbo, a coisa é simples: indica a ação de *ser* no infinitivo, a forma verbal que não define condição de tempo ou espaço. Assim, ao verbo, não interessa *como* sou ou *onde* sou, sou e ponto. Como substantivo, a coisa é algo mais complicada. Na fala cotidiana, o substantivo *ser* é o que usamos para definir quem é (como em 'o *ser* humano'), mas na origem esta figura aparece de outra forma, o *ente*. Assim, da mesma maneira que quem *ama* é *amante*, quem é é *ente*.

A diferença é importante por que foi usada na filosofia recente para distinguir dois modos de viver. Em *Ser e Tempo* (1927), Heidegger, um dos pensadores de maior impacto do século XX, apresenta o *ente* como, entre outras coisas, o homem em um mundo baseado na técnica e na ciência, um mundo dominado e

mediado por objetos; já o *ser* seria aquele que vive sem a imposição da tecnologia. Para o filósofo, o mundo dos *entes*, rodeado por tecnologias, no qual tudo é manipulável e alterável, produz uma vida inautêntica e reduzida. Por outro lado, a existência do *ser*, próxima da natureza, do primitivo, sem mediações tecnológicas e atenta aos fenômenos elementares, produziria, para Heidegger, uma vida autêntica e rica.

Heidegger seguia o que pregava: a partir de 1922, aos 33 anos, passou a viver boa parte de seu tempo em um casebre na Floresta Negra (*der Schwarzwald*) no sul da Alemanha. A *cabana* como ele a chamava, foi onde o alemão concebeu ideias que se tornaram marco para a filosofia de sua geração. Ao longo dos anos, a pequena construção e seus arredores ganharam papel central no pensamento do filósofo, a ponto de o autor sugerir que a paisagem local se expressava por meio de seus escritos, em uma intensa relação entre pensamento, lugar e pessoa (SHARR, 2006) que durou até sua morte, em 1976.

Esta visão negativa em relação à técnica moderna - que levou Heidegger a uma existência isolada - encontrou forte oposição dentro da própria filosofia alemã, dessa vez na virada para o século XXI. Autor cuja obra de estreia, *Crítica da Razão Cínica* (1983) tornou-se o livro de filosofia mais vendido na Alemanha após a Segunda Guerra, Peter Sloterdijk é tido como o maior interlocutor de Heidegger no pensamento contemporâneo e, de certa forma, seu herdeiro (CÓRDUA, 2008, p.41). Ainda que haja continuidade no pensamento dos dois autores (reconhecida pelo próprio Sloterdijk), a discordância em relação a Heidegger no papel da técnica na vida humana é decisiva no trabalho de Sloterdijk.

Para ele, a técnica é um elemento antropogênico, ou seja, de criação do humano e de seu mundo. Ele aponta um erro conceitual no pensamento de Heidegger, pois este insere o homem em seu habitat de maneira imediata, como se o mundo estivesse pronto para lhe receber, como se fosse, desde o princípio, um lugar acolhedor e não uma exterioridade agressiva (ibidem, p.310). Esta

exterioridade agressiva, que para Sloterdijk se materializa em tudo o que está fora do *eu* (fora do útero materno, da família, da casa, da tribo, da religião, da cidade, do país, da ciência, *ad infinitum*), torna-se habitável apenas por meio do uso da técnica. Esta técnica é justamente a que constrói estes mesmos espaços de habitação²¹.

Assim, voltando à questão do *ser* e do *ente*, separados na filosofia heideggeriana pela técnica, Sloterdijk não respeita a diferença proposta por seu antecessor (CÓRDUA, p.63). Para o filósofo mais recente, a técnica humana e a humanidade em si são indivisíveis. É desta concepção de *ser*, a de Sloterdijk - um *ser* que cria a si próprio ao criar seus espaços de convivência - que nosso *ser* sonoro se aproxima.

A crítica de Sloterdijk à filosofia de Heidegger, ao dizer que este equivocadamente concebe a existência humana em um mundo já pronto, é corroborada por disciplinas mais preocupadas com processos (como algo se *tornou* o que quer que hoje seja) do que com essências (como algo de fato é), como a História. Em *Civilizations*, Felipe Fernandez-Armesto conta uma história da humanidade que, por meio da técnica, transforma a natureza em habitação. Para descrever esta civilização, o historiador visita o quarto de Amalia:

O papel de parede era revestido com veludo, nas janelas, cortinas duplas. Lençóis cobriam a cama. Enquanto a maior parte dos Argentinos do século XIX viviam em casas com chão de terra, o carpete italiano do quarto de Amalia era tão grosso que acolchoava os pés. O ar era fortemente perfumado. Em cada canto, a luz era excluída, o clima era apartado, a natureza rejeitada (...).

Como todos os argentinos de sua época, Amalia tinha algo a provar. Vivia na capital fronteiriça, quando a Argentina era ainda um estuário e os pampas um condado. Tudo naquele ambiente era assustador, a vista não tinha fim - era tão vasta que se tornava indistinguível da névoa que cegava e entorpecia - ao longo do rio-mar tão longo quanto o oceano, por entre as planícies infinitas. À frente viviam os povos chamados selvagens. Aqui, para ser convincente, a civilização tinha que ser exagerada.

---

²¹ A técnica humana ainda não recria o útero materno, mas Sloterdijk (2000) vê inclusive o processo de geração humana como passível de ser aprimorado pela técnica, via manipulação genética. A recepção da opinião levantou uma grande polêmica no meio filosófico (MARQUES, 2001).

Nem todas as pessoas que aspiravam à civilidade se encasulavam tão profundamente, selavam seus quartos tão cuidadosamente, e separavam a natureza de seus espaços de habitação de forma tão severa: a civilização é, no entanto, produto do que eu agora quero chamar de Efeito Amalia. A civilização faz seu próprio habitat. (ARMESTO, 2002, p.3. Tradução minha).

Personagem do romance de mesmo nome, escrito pelo argentino José Mármol em 1851, Amalia representa a concepção de civilização como tentativa incessante de controlar, dominar e limitar a natureza. Esta concepção é partilhada entre Armesto e Sloterdijk. Não à toa, a arquitetura é um dos maiores exemplos dos espaços de habitação propostos pelo alemão. A importância em explorar os espaços habitáveis e suas formas como caminho para entender uma sociedade é compartilhada também por Gilberto Freyre quando, citando Oswald Spengler, aponta que "*o tipo de habitação apresenta valor histórico-social superior ao da raça*".²² (SPENGLER, 1927 apud FREYRE, 1933, p.36).

Temos assim duas possíveis habitações: a cabana de Heidegger - símbolo de uma existência humana dita pura, em eterna comunhão com a natureza e avessa ao avanço tecnológico - e o quarto de Amalia - o processo de criação do mundo por meio da edificação de espaços habitáveis e, com eles, da civilização. Já adianto, logo de cara, que nosso ser sonoro, habita a segunda. Os sons, todos eles, são o espaço habitável do ser sonoro. Vejamos a seguir quais as bases conceituais e teóricas serão usadas na tese para explorar os espaços habitados pelos seres sonoros.

(Tomo um parágrafo só para pedir desculpas antecipadas a leitores e leitoras pela detalhada exposição da teoria das Esferas, de Sloterdijk, que vem a seguir, mas, como ela irá permear todo o trabalho, prefiro pecar pelo excesso...)

---

²² SPENGLER, O. - *Der Untergang des Abendlandes*. FREYRE, Gilberto - Casa Grande & Senzala, Global Editora, 1933, p.36.

Em sua trilogia *Esferas*, Sloterdijk elege os espaços que habitamos como a categoria essencial para definir o ser humano. Estes espaços são concretos - edifícios, construções, edificações - e também simbólicos - linguagem, cultura, costumes (nestes, as *Esferas* funcionam como metáforas). Somente nos tornamos humanos, segundo ele, ao nos agruparmos dentro desses espaços, que têm sempre forma esférica e são criados por nós e para nós. O intuito das esferas é nutrir, confortar, proteger e imunizar os humanos contra um exterior desconhecido, agressivo e nocivo. Em *Esferas*, toda a criação humana, dos primórdios da hominização aos dias de hoje, tem, ao mesmo tempo, origem e consequência na condição esférica. Religião, ciência, cultura, organizações sociais e políticas, modos e costumes, arquitetura, arte e mídia são esferas inventadas pelos humanos para abrigar a si próprios.

Outras esferas não foram inventadas no sentido estrito da palavra, mas sua existência é tão ou mais essencial à vida humana quanto as que criamos por meio da agência humana. Fazem parte destas a morfologia celular, a disposição dos átomos e moléculas, o desenvolvimento intrauterino, o espaço entre mãe e filho durante a lactação, os pares sexuais e o cosmos, todos em formato esférico. Neste ponto, Sloterdijk aproxima cultura e natureza na tentativa de desvendar a humanidade.

Esta exploração não é feita por meio da pergunta *Quem somos?*, mas sim de *Onde estamos?* (CÓRDUA, p.68). Esta é uma tese que explora, portanto, lugares. Diferente dos espaços, geometrias abstratas e vazias, os lugares são espaços vividos, nos quais a experiência humana se dá. Lugares são estudados não apenas pela geografia, mas também pela fenomenologia, não estão restritos aos limites espaciais: podem ser o próprio corpo, o lar, a vizinhança, a cidade, o estado, o espaço mítico, memórias, lembranças, afetos. Lugares são quaisquer espaços habitados pelo *ser-no-mundo* (HOLZER, 2008, p.141-2).

Os lugares que aqui explorarei serão, assim como o formato do som, esféricos. Na obra de Sloterdijk, as esferas aparecem em três versões, *Bolhas*, *Globos* e

Espumas, cada uma com suas particularidades. Prestando atenção aos tempos históricos relativos a cada uma, encontra-se a sugestão de uma sequência evolutiva, uma cronologia de caráter histórico: tudo, do nascimento de uma pessoa ao da civilização humana, se inicia nas *Bolhas*, estas expandem-se em *Globos* que, por sua vez, colapsam em *Espumas*.

Das *Bolhas* fazem parte as estruturas de proteção criadas durante o início do longo processo de hominização. Viver nas *Bolhas* é fazer parte de agrupamentos originais que surgem como rígidas comunidades de culto, esforço, intimidade e inspiração. Habitantes das *Bolhas* voltam-se para dentro para inventar deuses e costumes, reconhecendo o exterior como sendo uma ameaça. As *Bolhas* aparecem na arquitetura tribal que, como a roda em torno da fogueira, é centrípeta.

Nelas, a subjetividade e a consciência são coletivas e a noção de horda prevalecem. A ideia de indivíduo inexistente de forma radical: no limite, não se sabe ao certo se o rosto que se vê à luz da fogueira é o próprio ou o do outro, o mesmo acontece com os sons de vozes e tambores que, independente do emissor, partem do grupo e para o grupo. Não é coincidência que a descrição das *Bolhas* sirva também para o processo de gestação, nascimento e amadurecimento dos humanos. Estar na *Bolha* é, para cada um de nós, sentir-se protegido e acolhido, seja pela mãe, família ou outros grupos que se formam ao nosso redor durante as primeiras fases da vida.

O momento histórico das *Bolhas* começa a se desestabilizar durante o Neolítico, com o sedentarismo e a agricultura. O crescimento populacional e das trocas comerciais entre diferentes povos leva à constante incorporação do exterior, antes tido como inimigo, às esferas de intimidade e familiaridade humanas. O enraizamento e adesão ao território levam à noção de propriedade privada, que enfraquece a consciência coletiva dos antigos bandos. Inicia-se, assim, a expansão esférica das *Bolhas* para transformarem-se em *Globos*.

A globalização - conjunto de processos que para muitos autores inicia-se apenas no século XX - tem, para Sloterdijk, dois marcos inaugurais apartados por mais de um milênio: o pensamento grego de Euclides e Pitágoras, que mescla ontologia e geometria para dar forma ao mundo; e as expansões marítimas iniciadas no século XV. Ambas fazem parte da expansão - de conhecimento e território - que transforma as *Bolhas* em esferas aglutinadoras e expansivas, imperialistas e hegemônicas, típicas da Modernidade.

Nos *Globos*, o antagônico e o contraditório dão o passo da expansão: o nascimento da ideia de arte, mas também o cientificismo; o colonialismo e também o Iluminismo; a tradição e o exotismo; a expansão marítima, mas também a concentração urbana; o telescópio e o microscópio; a reforma católica, o agnosticismo e o anúncio da morte de Deus; a perspectiva da pintura Impressionista e a projeção de Mercator; a psicanálise e as mídias de massa; a subjetividade e a multidão; o gosto particular e o capitalismo. Na história de cada um de nós, habitar os *Globos* significa expandir-se, conhecer o novo, formar novos grupos sociais, desenvolver-se, relacionar-se com o exterior para redefinir nossa identidade.

A globalização, em *Esferas*, é o conjunto de processos que torna íntimo o distante, engloba, ao expandir seu interior, a estranheza exterior. O que antes era *imundo* torna-se agora *mundo*, absorvido por vastos impérios, grandes religiões monoteístas e empresas globais. Porém, sendo a função primordial das esferas o acolhimento de seus habitantes, *Globos* começam, ao expandirem-se, a perder o caráter protetor e íntimo, típico das *Bolhas*. Destituído da tranquilizadora sensação de habitar o íntimo centro da esfera, o ser global encontra-se instável, vagando pelos incontáveis epicentros que emergem e são mantidos próximos pela força de gravidade dos grandes *Globos*.

O limite desta expansão leva ao colapso global que inaugura as *Espumas*, a esfera Pós-Moderna. *Espumas* - *Globos* que explodiram - são caracterizadas por isolamentos conectados: um conjunto infinito de *Bolhas* (des)organizadas em

sobreposição, pluralidade, fusão e movimento. Seguindo a metáfora, *Espumas* surgem na contemporaneidade sob diversas formas, mas Sloterdijk se atém principalmente aos microclimas (ar condicionado, estufas, equipamentos de mergulho), pequenas construções arquitetônicas (apartamentos e sistemas de *coworking*) e ao domínio dos ares (drones, satélites, estações espaciais).

Fazem parte da era das *Espumas* vastos conjuntos de fenômenos como as inovações tecnológicas (redes sociais, celulares, entretenimento digital personalizado), as (des)construções espaço-temporais (efemeridades, nomadismos, hibridações), sociais (o culto ao *self*), sexuais (gêneros fluidos e poliamor), políticas (separatismos e radicalismos), econômicas (criptomoedas e economia de troca), epistemológicas (pós-verdade e *fake news*) e culturais (fusão dos gêneros e o fim das vanguardas artísticas). Nas *Espumas*, o *ser-aí* - ideia de Heidegger para delimitar as condições de existência do ser, depois emprestada por Sloterdijk - cede espaço a um lugar sem lugar, multifocal, multiperspectivista e multierárquico.

Sendo *Esferas* o base do corpo teórico da tese, o formato das casas que o ser sonoro habita só pode ser esférico. Será invadindo, penetrando e circulando por entre *Bolhas*, *Globos* e *Espumas*, concretas, simbólicas, metafóricas, físicas e virtuais que iremos seguir nossa exploração. Já sabemos o formato de nossa casa. Mas as esferas são metáforas para inúmeras formas com que nós humanos construímos nossa presença no mundo. É preciso definir, então, de que são feitas as esferas específicas que aqui exploro. Para isso, vamos novamente à Sloterdijk:

O ouvido é o órgão que conecta o íntimo e o público. Tudo o que pode se apresentar como vida social, surge apenas na extensão de uma redoma acústica sobre o grupo (...). É apenas nas sonosfera que a música de câmara se torna um coral político; só aqui, no fluxo da fala, o espaço mãe-criança está conectado ao mitos adultos e à arena das disputas políticas sobre o certo e o errado. (...). Só com base no grande desenvolvimento emotivo da audição foi possível a existência humana em uma estufa sonosférica. (...). Na casa sem paredes dos sons, humanos tornaram-se os animais que se reúnem na escuta. Independente do que possam vir a ser, eles vivem em comunidades sonosféricas. (2011, p.520, tradução minha).

Como espero ter conseguido mostrar na introdução, há muitas esferas sonoras habitadas pelos seres humanos: os sons da natureza e os sentidos que a eles atribuímos, a fala humana, os sons do corpo, o útero materno. A esfera sonora da qual tratarei neste trabalho é de outra ordem, mas que, de muitas formas, replica todas as demais: a música.

A experiência musical recria - pelas propriedades psicofísicas da percepção sonora que já discutimos - o momento da gestação humana. Na 28ª semana de gestação (em torno do 6º mês) o feto em desenvolvimento já é capaz de reagir a sons de forma constante (BIRNHOLZ; BENACERRAF, 1983). Estudos baseados em ultrassom e eletroencefalograma (CHELLI; CHANOUIFI, 2008) corroboram diversos relatos de pessoas com memórias musicais de épocas intrauterinas (VERNY, KELLY, 1982, p.23). Ou seria coincidência o fato de ser em meio à música que nossos impulsos mais primitivos emergem? É em meio a ela que deixamos emergir a sexualidade, a raiva, excitação, a melancolia, a alegria, a inspiração e a fúria.

Todos estes estados remetem a momentos alheios ao ser racional, anteriores ou posteriores a ele. Sloterdijk não sabe precisar a resposta a sua própria pergunta "*Onde estamos quando ouvimos música?*" (2017, p.27-48), mas diz estar certo de ser um lugar não inteiramente *no* mundo: estamos, ao escutar música, indo em direção ao mundo ou dele fugindo. Ainda que não tenha encontrado estudos clínicos sobre o tema, a crença de que a audição é o último sentido que deixa de operar no corpo de muitos pacientes em fase terminal é corrente na enfermagem (CALLANAN; KELLEY, 2012, capítulo 2). Esta metáfora de transição rumo ao incerto fala sobre movimento: aquele gerado pela onda mecânica que move as moléculas de ar e produz o som, o dos corpos vibrantes e dançantes em meio à música ou o do discurso musical em si.

Este último, o discurso musical, é, invariavelmente²³, o movimento em torno de um centro conhecido, o trânsito a partir de um ponto de partida familiar, de uma casa. O racionalismo ocidental, por meio de sua musicologia, dividiu a música entre *tonal* e *modal*, mas ambas trabalham com a ideia de um centro acolhedor, uma habitação. Na música tonal, moderna e eurocêntrica, a casa está no acorde fundamental, na *tonalidade* da música, que estabelece, a partir dela, os demais acordes e suas funções, pontos de parada de uma jornada musical que sempre retorna à casa. Na música modal, tida por aquela mesma musicologia como exótica e antiga, a familiaridade está na nota fundamental da escala, o tom fixo, cuja melodias variam em torno, explorando a periferia mas sempre, como em toda esfera, pagando *tributo ao centro* (WISNIK, 1999, p.76).

Assim, se a música está sempre no movimento que ora se afasta, ora se aproxima de um ponto de partida familiar, de uma habitação, o fazer musical é também a construção desta casa. As formas de sentido possíveis deste espaço habitado serão definidas pelo percurso realizado durante sua edificação, este passeio que sai de casa, explora as adjacências e a ela retorna.

Um passeio musical que leva por lugares distantes e estranhos é uma casa com jardins, varandas e alpendres - cômodos que dão a dúbia sensação de estarmos em casa mas também fora dela, sentir-se seguros mas também desafiados pelo exterior. Essa é uma música que força os limites entre o conhecido e o desconhecido, descobre o externo mas, ao mesmo tempo, desnuda seus habitantes. Já um passeio musical cujo percurso se aventura menos por espaços desconhecidos, que prefere manter-se próxima ao centro, constrói uma casa menor, mas bem protegida. Essa última, em seus espaços íntimos e poucas janelas, revela pouco do mundo exterior, mas acolhe e conforta.

---

²³ À exceção dos serialistas da Segunda Escola de Viena do começo do XX. Mas esta é a exceção que comprova a regra: Schoenberg, para quem os critérios de avaliação da arte estão apenas no domínio dos especialistas (1950, p.125), experimentava justamente formas de escapar deste movimento gravitacional em torno de um centro conhecido.

As habitações sonoras com maior grau de acolhimento e intimidade talvez sejam as esferas criadas pelos sons de sinos religiosos e pelo som sagrado *Om* (ॐ, em alfabeto devanagari). Não à toa, os percursos formados por esses dois discursos musicais quase não se movem do centro acolhedor. Como vimos, sinos são usados como forma de criar congregações sonoras, habitações coletivas e sagradas pelo xintoísmo, budismo, taoísmo e cristianismo há milhares de anos. No candomblé das nações Bantu, Iorubá e Fon, na África, agogôs, sinos de pequeno porte, aparecem aos pares ou trios. Nestas, assim como no catolicismo, o som dos sinos abre a liturgia, pois constroem, ao serem tocados, as habitações sonoro-musicais que hospedarão, uma vez edificadas, tanto os toques dos orixás quanto a missa católica.

O *Om*, ou *Aum*, é usado como parte dos mantras e cânticos do Hinduísmo, Budismo Tibetano, Jainismo e Siquitismo. Não possui a potência sonora do som dos sinos, fortemente propagada pelo seu desenho e material constitutivo, mas nem é necessário, uma vez que emula o desde sempre presente som primordial do universo. Ao ser vocalizado coletivamente pelos praticantes dessas religiões, bem como por yogis e praticantes de meditação, ergue a habitação sonora que, em consonância com o universo, abriga as práticas meditativas.

Habitações sonoras íntimas e acolhedoras são também aquelas construídas em meio aos rituais musicais das comunidades orais. Tambores, chocalhos, flautas e corpos produzem, em torno da fogueira, uma redoma de proteção, imunização e coletividade. Não à toa, rituais - sejam ameríndios, sejam africanos - são quase sempre realizados em círculos e rodas, facilitando a edificação da esfera. O mesmo acontece nas rodas de samba, de choro e nas cantigas de roda.

Tanto a vocalização do *Om* quanto o toque dos sinos religiosos e os rituais musicais fazem parte de um grupo de práticas que compreende inúmeras formas de interação organizada entre humanos e sons. Fazem parte de um *musicar* (SMALL, 1998) que engloba atos de cantar, dançar, produzir, analisar, executar,

discutir, dançar, apreciar, sentir e estudar sons, assim como todos os afetos e emoções decorrentes das variadas formas de percepção dos sons.

Para Small, essa complexidade de fenômenos não pode ser compreendida por meio de um único objeto (*música*). Mais ainda, para ele, uma das maiores (e piores) consequências dos estudos clássico sobre música foi a transformação de *eventos* em *coisas* (assim como os estudos das Belas Artes fizeram com que a *pintura* se tornasse mais importante do que *pintar*). Essa forçada tentativa de objetificação reforça premissas não explícitas que rondam, como fantasmas, o universo musical.

Dentre estas premissas estão a superioridade da obra musical (a canção, sinfonia, hino em si), inviolável e santificada, frente à performance (o ato de executar a mesma canção, sinfonia ou hino); a noção de que só os que sabem ler partituras podem acessar os reais significados da música; que a música é uma comunicação de mão única, cujo emissor é o compositor, o performer o meio e o público o receptor; que a música existe sem contexto social, entre outras. Todas estas premissas, próximas de um ideal estético similar ao que foi proposto por Kant (1790), são rechaçadas por Small e, por consequência, por este trabalho.

Por tudo isso, o autor prefere definir este conjunto de fenômenos que geralmente conhecemos como objeto (*música*) como, na verdade, uma ação (*musicar*), e é nesta linha que iremos seguir. Vale, aqui, abrir espaço para o próprio Small:

o verbo musicar não se preocupa com avaliação. Ele descreve, não prescreve. Ele cobre todas as participações em uma performance musical, seja as que ocorrem de forma ativa ou passiva, gostemos dela ou não, achemos interessante ou entediante, construtivas ou destrutivas, simpáticas ou antipáticas. O termo [musicar] seguirá útil somente se mantivermos nossos julgamentos de valor à parte. Usos do termo repletos de julgamentos (...) distorcem seu sentido, enfraquecem sua utilidade como ferramenta de investigação e nos prende à argumentos fúteis sobre o que música ou musicar significam. (p.9).

Ainda que eu use o termo genérico *música* incontáveis vezes ao longo da tese, na grande maioria das vezes estarei me referindo a um *musicar*, uma ação, uma performance que, ao produzir sons, constrói habitações musicais, espaços esféricos de sentido que abrigam todos os seres sonoros, não apenas os participantes ativos da performance (os músicos), mas também os ouvintes.

Mas, se todos participam, o que define, então, quem está dentro e quem está fora da esfera musical? Existe uma única ideia que está presente em todo ato musical, sem exceção. Não estamos falando de produzir sons, pois, desde pelo menos 1952, com John Cage, é possível fazer música sem criar novos sons. A ideia por trás de todo ato musical é a do *jogo*. *Musicar* propõe, invariavelmente, um jogo a ser jogado, e só os que jogam estão, durante o jogo, fazendo música²⁴. A definição de jogo que usaremos chega por meio do historiador holandês Johan Huizinga. Em *Homo Ludens* (1938), Huizinga define jogar como:

a atividade voluntária ou ocupação que ocorre dentro de certos limites fixos de tempo e lugar, de acordo com regras livremente aceitas mas totalmente flexíveis, tendo seu fim em si própria e acompanhada por sensações de tensão, alegria e a consciência de que difere da vida comum. (p.34).

De saída, devo notar, há duas fragilidades na definição de Huizinga. Em primeiro lugar, as limitações de tempo e lugar não se aplicam. Foram há séculos superadas pelas tecnologias de transcrição, captação e transmissão de sons - seja a notação musical da Idade Média, as partituras impressas em tipos móveis, as mídias elétricas de massa do XIX e XX ou as redes digitais do XXI. Toda vez que uma obra musical atravessa o tempo-espaço - impressa em uma antiga partitura levada de reino em reino por uma comitiva real ou digitalizada e compartilhada via streaming - o manual de um jogo é com ela transportado.

Nestes contextos, a habitação musical formada parece menos uma redoma única e totalizante, como a formada pelos sons dos sinos da igreja, e mais uma pluralidade de ambientes esféricos em formato de espumas. Quando uma

---

²⁴ Sons podem tocar-nos sem que aceitemos jogar o jogo, dentre eles estão alarmes, sirenes, armas acústicas, sons de fenômenos naturais e a *música ruim* tocada pelo vizinho.

mesma canção é executada em diferentes lugares mas ao mesmo tempo, os compartimentos de sua esfera estão *isoladamente conectados* (SLOTERDIJK, 2016). É o caso, por exemplo, das habitações criadas pelo surgimento da canção popular moderna a partir do século XVI (tema de um dos capítulos à frente, "As músicas das cidades").

Além disso, o caráter de "fim em si próprio" não se sustenta em relação à música, pois o *musicar* foi usado para diversos outros fins ao longo dos tempos. Sons têm sido musicalmente combinados para alertar sobre interrupções na irrigação de arrozais em Java; encorajar guerreiros a lutar na Etiópia; sincronizar a remada em barcos na Escandinávia; motivar a torcida em estádios sulamericanos ou entreter nobres na corte francesa. A literatura não parece apontar para práticas no estilo *música pela música* (ou seja, desvinculada de outras dimensões, sejam religiosas, espirituais, bélicas, sociais, econômicas, políticas ou sexuais) até pelo menos o final do século XVIII na Europa, quando as ideias de uma arte superior, sublime, e voltada para si própria começam a ganhar forma.

De todo modo, a definição de jogo por Huizinga segue útil pois inclui duas características essenciais do fazer musical: a presença de um acordo com regras livremente aceitas e totalmente flexíveis e a consciência de que um ato musical nos transporta para um lugar que pertence a outro plano do real. A primeira é o motivo pelo qual, ainda revelando os segredos do título, falo em ser *sonoro* e não em ser *musical*. A diferença entre som e música é mínima: basta que o acordo entre os participantes autorize e todos os sons serão musicais.²⁵

A presença do acordo também revela a música como uma linguagem, um sistema específico de comunicação, aproximando-a tanto da lógica dos *jogos de linguagem*, proposta por Wittgenstein (1953), quanto do discurso em forma de

---

²⁵ Scruton (1997) define a experiência musical como a diferença entre escutar *sons* e *tons*, que acontece quando nossa imaginação retira um objeto sonoro do contexto mundano e os transporta para um contexto musical.

diálogo, proposto por Bakhtin (1986; 1992). Ainda que ambos não tratem especificamente de música como forma de comunicação, essa relação já vêm sendo diretamente estabelecida na Sociologia e fenomenologia desde pelo menos os anos 50 (SCHÜTZ, 1951) e mais recentemente nos Estudos Culturais (HALL, 1997, p.1)²⁶. É por ser uma linguagem que a música funciona como lugar de encontro entre humanos, e é também por isso que, já defendendo antes que a questão seja levantada, uma tese de doutorado em Comunicações pode aproximar-se dela e escolhê-la como seu tema.

A segunda característica do jogo é seu poder de transportar-nos para outras realidades. O fato de a música ser um jogo contribui para seu poder místico e sobrenatural, capaz de despertar os mais diversos e extremos sentimentos e comportamentos humanos, do impulso de proteger (embalado por cantigas de ninar), ao de destruir (ao ritmo de uma marcha militar). Este poder, que faz com que as esferas musicais flutuem entre o real e o imaginário, se dá pelo próprio material constitutivo da música:

O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. (WISNIK, p.28)

Já sabemos agora de que são feitas as habitações do *ser sonoro*. Conhecemos também as características da prática musical, um jogo comunicativo que, ao ser jogado, constrói as esferas habitadas. Avançarei, agora com o objeto da pesquisa definido, delineando de que formas irei explorar as distintas esferas musicais que aqui aparecerão. Como já chegamos a um acordo sobre quem são os seres *sonoros*, onde habitam e de que são feitas suas casas, deixemos claro o que que queremos com eles. Como objetivo, proponho, à moda de uma

---

²⁶ Stuart Hall cita notas musicais como um dos signos da linguagem (1997, p.1).

antropologia²⁷, traduzir as experiências de habitação de um punhado de esferas musicais.

Em algumas descrições, o texto é pontuado por narrativas em primeira pessoa, relatos de impressões e sensações que tive como visitante ou inquilino de uma esfera específica. Em outras, aproveito a condição de nativo, de quem já é de casa, para me aventurar em descrevê-las de dentro para fora. Há também as esferas que, por razões de tempo e espaço, não pude nem poderei habitar, casos em que recorro a relatos de terceiros que, de diversas formas, habitaram-nas.

Deixo claro que, ainda que Sloterdijk desenvolva as *Esferas* em 3 volumes separados, não parece produtivo procurar pensá-las como fenômenos tão distintos entre si. *Bolhas*, a cada pulso expansivo e a cada choque com o externo, podem comportar-se como *Globos*; estes, apesar de sua larga escala, querem seguir abrigando confortavelmente seus habitantes nos moldes das *Bolhas*; *Espumas*, ainda que sejam novas *Bolhas* decorrentes de uma explosão global, estão em constante contato e interação com o exterior, assim como os *Globos*.

Portanto, tanto em *Esferas* quanto aqui, não há estados permanentes, mas sim fluxos, mutações e transições (talvez as formas esféricas mais importantes sejam as transições). Não à toa, Sloterdijk enfatiza que a leitura de *Esferas* pode ser feita em qualquer ordem. Arrisco-me a sugerir o mesmo a você em relação a esta tese. Pular um capítulo de *Bolhas* e ir direto outro de *Globos* não fará com que você perca algo essencial, mesmo por que você notará repetições ao longo do trabalho. O comportamento de tribo que narro em relação aos Pataxó repete-se, por exemplo, nas tribos urbanas das grandes metrópoles do século XX. Isso diz respeito tanto à multilinearidade das *Esferas* quanto ao aparente retorno da tradição oral em plena era digital (MIT, 2010).

---

²⁷ "A antropologia compara para poder traduzir, e não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente." (CASTRO, 2004, p.5).

A não-linearidade proposta aqui remete à própria arquitetura das *Espumas*, disposição sem hierarquia definida, na qual seus próprios habitantes criam, ao caminhar, seu próprio caminho, manipulando o espaço imposto (CERTEAU, 2011, p.81), neste caso, imposto por mim a você, leitor. Aproveito o momento para justificar-me pela quantidade de notas de rodapé: são pequenos desvios, pequenas *Bolhas* que emergem nas periferias da linha de pensamento principal, que não procurei evitar. Em alguns momentos, usei notas de rodapé para referenciar os sons e imagens dos quais o texto trata (não fazendo sentido deixá-los junto às referências bibliográficas) Fique, você leitor, à vontade para ignorá-las ou, se preferir, explorá-las mais à fundo (sob risco meu de perder sua atenção).

A proposta não linear de produção de conhecimento remete também ao conceito de hipermídia, no qual conteúdos, geralmente sons e imagens, sem ordem precisa ou hierarquia fixa somam-se ao texto escrito - até então único guardião, desde o século XVIII, do conhecimento e reflexão científica oficial (BAIRON, 2006, p.53) - para criar novos potenciais de produção de sentido.

Muitas das notas de rodapé indicam vídeos e sons tão importantes para a exploração do ser sonoro quanto o próprio texto. A sugestão do *chef* é que você aprecie este trabalho no computador, para explorar, através dos links, as performances e escutar os sons que narro. Sei que não será a melhor experiência de leitura, mas este trabalho está circunscrito, ainda que tomando certas liberdades, às regras vigentes da produção acadêmica. Uma dessas regras é a primazia do texto escrito sobre outras formas de comunicação, é preciso, portanto, fazer caber sons e imagens dentro de um formato prioritariamente verbal.

Espero poder enfrentar esta questão com mais profundidade nas pesquisas subsequentes ao doutorado, momento em que terei mais liberdade para explorar formas de comunicação menos literárias e mais sonoro-visuais de apresentar os

resultados da pesquisa. À princípio, pretendo fazer isso por meio de podcasts e cursos presenciais usando mixagem ao vivo e fones de ouvido.

Fones de ouvido sem fio e transmissores à distância podem ser usados para resgatar o som como componente central da aprendizagem e produção de conhecimento, além de ampliar os limites físicos da sala de aula, ao criar esferas sonoras móveis.

Dos sons que compõem esta tese, dois têm lugar de destaque: o primeiro, a gravação do Awê Pataxó, cerimônia em homenagem à Lua cheia realizada pelos Pataxó de Barra Velha, Bahia. Tive o prazer de participar da festa, registrá-la e estudá-la como manifestação viva dos seres sonoros. O resultado do estudo é o capítulo "Awê Pataxó: coisa dos antigos" desta tese.

O segundo é a textura sonora criada em conjunto com o capítulo "As música das cidades". Nele, componho um passeio que começa nas paisagens sonoras da Baixa Idade Média na Europa e sua mescla de sons naturais e urbanos. O percurso segue por Lisboa, Nápoles e Paris, suas canções e paisagens sonoras. Por fim, trocamos os meios de transporte convencionais que levavam as canções de um lugar a outro e pegamos carona nas ondas do rádio, que levaram a canção popular moderna aos quatro cantos do mundo.

O canal 'Ser Sonoro' no soundcloud hospeda alguns dos sons que fazem parte deste trabalho. Pode ser acessado em <https://soundcloud.com/user-528846260>

A quantidade de imagens presentes na tese é outro aspecto pouco ortodoxo, também inspirado em *Esferas*. Diferente do que costumamos ver na tradição filosófica ocidental, as mais de cem imagens apresentadas por Sloterdijk em sua trilogia não apenas ilustram conceitos verbais, mas dão corpo aos próprios conceitos apresentados. O mesmo pretendo aqui: que as imagens permitam não apenas uma melhor compreensão do texto escrito, mas também outras compreensões que surjam a partir do diálogo entre elas e o texto.

Retornando à organização e disposição dos capítulos, as esferas aqui exploradas foram agrupadas seguindo a proposta tripartite do alemão: Bolhas, Globos e Espumas. Estas são, portanto, as 3 partes da tese. Cada parte é composta por dois capítulos, que procuram revelar dois aspectos distintos do mesmo conjunto de fenômenos, dois pontos de entrada do mesmo momento esférico.

Na primeira parte, *Bolhas*, tentarei, no capítulo de abertura, descrever alguns momentos originários da música, ou seja, os primeiros acordos coletivos de produção de sentido por meio de sons que levaram à construção de esferas sonoro-musicais primordiais. Estas esferas, no limite, tornaram possível a formação de grupos de identidade e alteridade, as diversas separações entre *nós* e *eles* que permeiam nossas noções de sociedade. Explorarei a origem da música em algumas culturas, das que se dizem *inventoras* da música, até as que entendem que ela foi apenas aprendida por seus membros, mas tem origem em outros lugares (distinção que ajuda a revelar as formas com que cada cultura habita, por meio dos sons, seus mundos particulares). A Bolha musical será explorada em sua disposição diádica, ou seja, formada por pares: eu e o outro, nós e eles, sons e silêncios.

O segundo capítulo, "Awê Pataxó: coisa dos antigos", tenta traduzir (com todos os problemas inerentes às tentativas de traduções culturais, que discutirei ainda nesta seção) minha participação no Awê da primeira lua cheia de 2018, entre os Pataxó de Barra Velha e Xandó, no Parque Nacional do Monte Pascoal, na Bahia. O Awê é a festa mais antigas entre os Pataxó, "*algo que sempre existiu e que nem os avós dos velhos sabem dizer quando começou*" (GRUNEWALD, 2001, p.251), visitar esta esfera parece ser útil na tentativa de descrever as práticas musicais das *Bolhas*, marcadas pela construção de corpos e subjetividades coletivas. Os sons da festa, sua canções e falas, assim como minhas conversas com os Pataxó nos dias seguintes ao do Awê foram registrados e compõem, junto com o texto, minha tentativa de narrar o Awê. Nesse ensaio, ao explorar centros e periferias, raios e circunferências, colocarei foco na importância do formato esférico das experiências musicais mais íntimas.

Na parte 2, *Globos*, exploro tentativas de manter a ecologia das *Bolhas* - baseada em intimidade e conforto - em um mundo em expansão que constantemente se depara com a novidade potencialmente hostil. O terceiro capítulo, "As música das cidades", visita as metrópoles da Europa Ocidental na Era Moderna, pólos de características globais, como lugares de surgimento da

canção popular moderna. Fruto de fusões de distintas culturas habitantes da esfera urbana, descrevo o surgimento dessa forma musical como instrumento de criação do indivíduo moderno. Entre os séculos XVI e XIX, os *lundus* e modinhas luso-brasileiros, as *canzones* napoletanas e as *chansons du vaudeville* parisiense surgem como esferas musicais compartilhadas para que seres sonoros possam, nelas abrigados, forjar sua identidades individuais e coletivas dentro de um mundo em constante expansão.

Ainda em *Globos*, o capítulo quatro é dedicado ao surgimento da ideia de gosto musical, uma refinada ferramenta de criação de identidade baseada nas dinâmicas de reconhecimento e distinção social e no surgimento dos gêneros musicais populares. Nos séculos XIX e XX, em um contexto de desterritorialização, saturação pelas mídias de massa e pela crescente mercantilização da música, as grandes cidades foram palco do surgimento dessas novas esferas de sentido. O gosto musical será explorado como tentativas de recriar, em novos espaços, antigos lugares, resgatando a íntima e reconfortante sensação perdida das *Bolhas*, agora em um mundo compartilhado. Para tanto, é necessário, ao mesmo tempo, distinguir-se e identificar-se, movimentos realizados por meio das práticas de gosto musical.

Por fim, em *Espumas*, entraremos em um universo no qual uma única esfera global não parece mais ser capaz de abrigar a todos dentro de si. O primeiro texto da seção, quinto capítulo da tese, conta uma história ecológica da música marcada por contaminações e fluxos de elementos musicais que se comportam como germes e genes. Coloco-os em pé de igualdade em relação aos homens e mulheres que os criaram. Neste capítulo, tento mapear alguns trajetos que as músicas percorrem tendo humanos como hospedeiros, espalhando os elementos musicais ao sabor dos fluxos migratórios, tecnologias de compartilhamento, acidentes e equívocos.

No capítulo final, "Corpos, máquinas e outros lugares", mostro como as inovações tecnológicas são co-criadoras de novas estéticas musicais ao

transportar a música para novos lugares. O corpo humano, habitação primordial da música, é expandido e reconfigurado por meio da tecnologia, possibilitando o surgimento de novos sentidos a partir de fusões de lugares musicais antes considerados fixos e apartados entre si.

As pesquisas relativas a este capítulo foram feitas durante estágio junto à Divisão de Literaturas, Culturas e Línguas da Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. Além da possibilidade de entrar em contato com iniciativas que promovem o diálogo entre música e tecnologia, o estágio de pesquisa junto à Stanford foi valioso também por outros motivos. Pude, durante as disciplinas frequentadas, conhecer mais sobre as filosofias ameríndias²⁸, fundamentais na redação dos dois capítulos da seção *Bolhas*; as relações entre literatura e escuta, também trabalhada nos cursos²⁹, foram essenciais para pensar uma escrita mais atraente aos ouvidos, como cabe a um trabalho dedicado ao ser sonoro.

Por fim, o intercâmbio de pesquisa ainda permitiu que eu fizesse parte do grupo de pesquisa 'Sense and Sound' ao lado de pesquisadores das Universidades de Stanford, Princeton (Nova Jersey), Fernando Pessoa (Porto) e Sapienza (Roma), além da Universidade de São Paulo. A proposta do 'Sense and Sound' não poderia ser mais confluyente aos objetivos desta tese:

O Sense and Sound é um projeto colaborativo focado na intersecção entre escuta, literatura, arte e cultura. Oferecemos ferramentas e materiais para apoiar a pesquisa e o ensino comprometidos com a exploração do profundo mundo do ouvido. (SENSE AND SOUND, 2018)

---

²⁸ Ameríndia: Literatura e Perspectivismo (Stanford DLCL - ILAC 349). Detalhes da disciplina disponíveis em: <https://dlcl.stanford.edu/courses/2017-2018-ilac-349>

²⁹ Auralidade e Literatura (Stanford DLCL - ILAC 274). Detalhes da disciplina disponíveis em: <https://dlcl.stanford.edu/courses/2017-2018-ilac-274>

Imagem do site do projeto 'Sense and Sound', junto ao qual realizei pesquisa durante intercâmbio na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos.

Falemos agora sobre os formatos e métodos nos quais este trabalho se ancora. Alguns capítulos aparecem em forma mais próxima ao que se convencionou chamar de artigo acadêmico: um esforço de pesquisa delimitado por uma hipótese prévia que será confirmada ou refutada por meio de metodologias consagradas de investigação (revisão bibliográfica, pesquisa empírica, coleta de dados, entrevista com fontes primárias, etc). Outros surgem em formas mais próximas ao ensaio, formato pouco empregado em teses acadêmicas. Vale então certa justificativa para seu uso aqui.

Não irei investir tempo ou energia tentando definir o que é o ensaio. Jean Starobinski, em discurso ao receber o Prêmio Europeu de Ensaio Charles Veillon, em 1982, ensaiou uma possibilidade de fazê-lo. Referindo-se a Montaigne, pai do ensaio, disse que este "*sabia que a palavra é metade de quem fala, metade de quem a ouve*" (STAROBINSKI, 1985, p.21). Esta constatação de Montaigne, apontada por Starobinski, mostra-se um terreno pantanoso quando aliado ao mundo acadêmico. O fato de não ser o autor dono da palavra por inteiro (assim como o compositor não é dono da canção por inteiro, ou o pintor do quadro) é um ponto extremamente sensível para levantar-se nas Universidades e centros de pesquisa.

Como apontou o filósofo da educação Jorge Larrosa, "*para saber a estrutura profunda de uma prática institucional, temos que interrogar sobre o que ela proíbe*" (2003, p.102). Ao interrogar o que é proibido a uma tese de doutorado na área de Humanas, uma das respostas mais comuns é o ato de revelar dúvida, incerteza. Diferente do que acontece nas ciências exatas, teses nas Humanas não são geralmente defendidas por meio de provas matemáticas ou experimentos laboratoriais. São defendidas pelas amarrações das pontas soltas que, ao longo do percurso, procuramos unir por meio da argumentação. Dessa forma, para convencer o leitor de que uma tese é válida, o autor deve ter a precisão e a contundência sempre ao lado³⁰. Roubamos, na ânsia de fazer crer, a outra metade da palavra.

Não que não haja aqui uma tese a ser defendida. A tese é simples: a de que a teoria das Esferas é aplicável ao campo da música e que prova disso é a existência do ser sonoro. Nestes termos, o presente trabalho até poderia ser visto como ortodoxo. Testar a hipótese de que uma teoria consolidada possa ser aplicável a outro objeto, diferente daquele utilizado em sua concepção original, é considerado um trabalho de doutoramento legítimo para os mais tradicionais dos cientistas.

A questão é que a dúvida exposta no texto acadêmico depõe contra, dizem os conselhos. E o ensaio é permeado delas. Ainda assim, julgo ser essencial o cunho ensaístico de alguns capítulos desta tese por dois principais motivos. O primeiro eu esboço com confiança, como se, em contradição, ensaiar minha tese a tornasse mais hermética, à prova das críticas da banca. O segundo, exponho com certo embaraço, sabendo que revelo um dos calcanhares de Aquiles destas páginas.

O primeiro motivo é que não há forma literária mais próxima da música do que o ensaio. Uma das pontes entre ensaio e música é a linguagem oral, presente em

---

³⁰ "*Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa.*" ADORNO, 2003, p.41.

ambos e já discutida na introdução. O ensaísta escreve como se fala, vê pouco a sua frente, só o suficiente para seguir adiante, pé ante pé. Revisa, contorna, corrige, duvida de si próprio enquanto escreve. O músico faz o mesmo. Ainda que possa ter a partitura à frente, cada compasso que se aproxima é momento de reajustar a performance. Em um contexto de improvisação então, a música é puro ensaio. Da mesma maneira, o leitor do ensaio lê como se escuta, incerto sobre o que está por vir, tentando, na metade de palavra que lhe cabe, criar o sentido do texto a partir das muitas vozes tomadas de empréstimo pelo ensaísta. O ensaio é, portanto, polifônico como a música.³¹

Quem talvez melhor equiparou o ensaio à música foi Adorno. Em 'O ensaio como forma', de 1974, o alemão discute as características do ensaio e revela três aspectos comuns entre ensaio e música: o caráter lúdico, a temporalidade e a capacidade de penetração. Para Adorno, ensaios:

espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (...). Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que se deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos. (ADORNO, 2003, p.16-17)

Além de apelar ao lúdico, característica constitutiva da música, o ensaio, para Adorno, não tem compromisso com a sobrevivência ou longevidade. Assim como o fenômeno sonoro - encerrado entre ataque, sustentação, decaimento e silêncio - o ensaio não pretende, como costumam os esforços acadêmicos e científicos tradicionais, manter-se intacto ao longo do tempo. Pelo contrário, o ensaio "*revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório*" (ibidem, p.25).

Mais uma vez em consonância com as propriedades sonoras - que fazem com que o som seja propagado por entre os mais distintos meios, só cessando frente ao vácuo - o ensaio literário tampouco reconhece barreiras. Se o conhecimento

---

³¹ São estas relações que permitem pensarmos em uma *escrita de ouvido*. (ROCHA, 2018).

formal, por meio do texto acadêmico, "*pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submeta a essa antítese*" (ibidem, p.15), o ensaio é, para Adorno, justamente a forma que dilui esta fronteira. Ensaiai é habitar o interstício dos grandes blocos de sentido cujo enfraquecimento revelam, como discutimos na introdução, os sinais de desgaste da Modernidade.

Em um momento em que as certezas, garantias e divisões da Modernidade já não se sustentam, um momento portanto pós-Moderno, é natural que o ensaio ganhe espaço. Críticos literários contemporâneos atribuem certa ascensão do ensaio como alternativa ao pensamento dogmático que domina a vida social e política em uma era de incertezas (WAMPOLE, 2013; LOPATE, 2013). A força do ensaio estaria justamente em forçar tanto escritores quanto leitores a navegar em meio à ambivalências e ambiguidades, ambas presentes tanto no ensaio quanto no discurso musical.

Chegamos então ao segundo motivo pelo qual o tom ensaístico empregado em muitos momentos desta tese se justifica. Não há porquê adiar sua aparição ou tentar suavizar o fato: o ensaio é o formato literário mais adequado para autores que não têm certeza do que estão dizendo. Pronto, não há mais volta. A placa de 'proibido', sempre à frente de qualquer mostra de hesitação no mundo acadêmico, foi ignorada. A banca de avaliação tem a faca e o queijo na mão para negar-me o título. A CAPES, financiadora desta pesquisa por meio de bolsa de estudos, poderá (Deus impeça) até pedir o ressarcimento dos valores investidos. Onde já se viu? Um postulante à posição de doutor assumir, por escrito, com todas as letras, que não tem certeza do que está dizendo?

O que posso fazer é, para os que ainda não abandonaram o texto, justificar minha hesitação. Começo pela abrangência da empreitada. No primeiro capítulo, recupero algumas práticas e mitos musicais que podem bem ter alguns milhares de anos. No último, descrevo outros impensáveis uma década atrás. Estas

páginas visitam lugares como o *outback* australiano, a periferia de São Paulo, o parque Nacional do Monte Pascoal, as metrópoles europeias do século XVI, a ilha de Java, as Ilhas Adams, a China, entre outros.

É complicado, poderia justificar, encontrar fontes seguras para sustentar argumentos que englobem tantos lugares e épocas diferentes. Mesmo que eu dê crédito a cada fonte individualmente, a chance de haver compatibilidade nos métodos e premissas ao longo de toda a bibliografia é mínima. Esta instabilidade, fruto da megalomania inerente a trabalhos irresponsáveis como este, pode ser minimizada, espero, por uma forma literária íntima da incerteza, uma que *"astuciosamente, (...) apegase aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo primordial, o ensaio garante um chão para os seus pés, por mais duvidoso que este seja (...)"*(ADORNO, 2003, p.40).

Mas a justificativa mais forte para as incertezas presentes na tese é a diversidade cultural. Os mais variados *seres sonoros* passam por estas páginas: mestres de música aborígene, funkeiros paulistanos e cariocas, pataxós tocadores de maraká, flautistas kamayurás, trovadores medievais, blueseiros do delta do Mississippi, mestres de capela de impérios europeus, membros de orquestras de gamelão da Indonésia, DJs alemães de música eletrônica, sambistas do recôncavo baiano, pianistas húngaros do século XIX, crooners americanos da era do rádio, entre muitos outros.

Como saber as intenções de cada um deles? Como - ao visitar estas inúmeras esferas, tão distantes e distintas das quais costumo habitar - posso manter o compromisso com a correção e precisão esperadas de um trabalho acadêmico? A resposta mais simples e honesta é que não posso. Por isso, toda vez que você, leitor, estranhar minha escrita vacilante é por quê estou sendo honesto com a impossibilidade de atingir o objetivo traçado³². Tento, assim, driblar as

---

³² "A palavra que Montaigne escolheu para descrever sua prosa ruminante publicada em 1580 foi 'Essais', que significava apenas 'tentativa'". (WAMPOLE, 2013).

impossibilidades desta empreitada por meio do ensaio, esse "*gênero híbrido ancorado num tempo e espaço claramente subjetivo e que parece opor-se, ponto a ponto, às regras de pureza e de objetividade que imperam na academia*" (ADORNO, 2003, p.101).

Se minha incapacidade de tradução de outros mundos existe por estes serem estranhos a mim, e eu a eles, parece ser um bom ponto de partida tentar tirar proveito do próprio estranhamento. Mesmo por quê aproveitá-lo como estímulo para investigações de todo o tipo não é ideia minha. Desde a filosofia grega de Platão, em Teeteto, e Aristóteles, na Metafísica, o estranhamento, o espanto frente ao novo (*thaumátzein*) está na origem da busca pelo conhecimento (HUSSERL, 2008, p.71).

O hábito de tentar entender pelo desentendimento, criando sentido à partir do que não faz sentido, nasce na filosofia da Grécia Clássica, há 2500 anos, e se desdobra em inúmeros caminhos. Um deles leva até a antropologia, ciência da tradução cultural. Se o meu problema aqui é o da impossibilidade da tradução entre distintas culturas musicais, meu problema é também um problema antropológico. E é na antropologia que pode estar um dos caminhos para que uma tese tão cheia de incertezas possa ser valiosa.

Cada tentativa de tradução dos fenômenos musicais que aqui aparecem só ocorre após minha comparação com algo que faz parte do meu repertório pessoal. As culturas musicais de que faço parte são a base dessa comparação, ponto de partida para que eu possa tentar traduzir culturas *estranhas*³³. A própria definição de cultura não escapa ao processo de comparação, para a antropóloga Marilyn Strathern a cultura "*consiste no modo com o qual as pessoas traçam analogias entre diferentes domínios de seus mundos*" (STRATHERN, 1992, p.47).

---

³³ "(...) na antropologia, a comparação está à serviço da tradução e não o contrário." CASTRO, 2004, p.4.

Como só posso traduzir o desconhecido baseado naquilo que já conheço, há sempre uma lacuna não preenchida, um salto a ser dado. O fenômeno (musical ou não) só pode, então, ser visto a partir de perspectivas, sendo que cada sujeito tem a sua, e cada uma é diferente da do outro. As perspectivas não são formadas apenas a partir de um conhecimento adquirido, como por exemplo a familiaridade com um gênero musical ou domínio de um instrumento. Se fossem, poderíamos dizer que todos os roqueiros ou clarinetistas possuem exatamente as mesmas perspectivas musicais entre si.

O que chamo de perspectiva inclui memórias, lembranças, sentimentos, crenças, afetos, desejos e concepções que cada indivíduo produz a cada momento em relação a um objeto³⁴ musical. Assim, perspectivas, individuais ou coletivas, podem ser próximas, mas no limite, jamais serão a mesma. O que faz com que, sob a minha perspectiva, seja impossível compreender totalmente a perspectiva do outro.

Se o "*outro dos outros é sempre outro*" (CASTRO, 2004, p.10., tradução livre), devo qualificar este ponto de (des)encontro entre este *ser sonoro* que lhes escreve e os demais que aqui tento traduzir. Este ponto não pode ser vazio, caso contrário o som não o atravessaria, não haveria comunicação nem música. O que existe neste ponto é o equívoco, e é por meio dele que iremos, muitas vezes, dar sentido às traduções. O equívoco controlado é um método emprestado da antropologia e que sustenta muitos momentos desta tese. Eis a definição de equívoco que nos interessa:

Se o equívoco não é um erro, uma ilusão ou uma mentira, mas sim a própria forma de uma relação positiva de diferença, seu oposto não é a verdade, é o unívoco, a suposição de que existe um sentido único e transcendental. (ibidem)

O *unívoco* (uma voz), supõe que há um lugar comum, um elo fixo e estável que conecta duas perspectivas ou duas culturas distintas. Se houvesse, bastaria que

---

³⁴ Sem voltar no mérito da própria impossibilidade de definir-se o que significa *objeto* em música, já esboçada na introdução.

essa carta fosse usada para acabar com todos os problemas de tradução e comunicação do mundo. Como tal lugar não existe, só nos resta controlar os equívocos para aproximar-nos o máximo possível do outro. Dou agora um exemplo simples de equívoco na tradução e de como, controlando-o, podemos nos aproximar da perspectiva de quem se pretende traduzir.

A expressão 'bom apetite' aparece nas línguas latinas e é usado no início das refeições para desejar aos demais que aproveitem a refeição por vir. Ainda que alguns manuais de etiqueta apontem que o termo, por evocar questões corporais de digestão, não deva ser usado à mesa (BAUME, 2007), ele é comum, além de em português, no francês (*bon appétit*), espanhol (*buen apetito*, embora *buen provecho* seja mais comum), italiano (*buon appetito*), catalão (*bon profit*) e até em línguas germânicas como o alemão (*guten appetit*).

Se quisermos traduzir a expressão para uma cultura distante da latina, digamos, a japonesa, a expressão resultante mais comum, dita pelos japoneses logo antes de comer, é *itadakimasu*. Ela é encontrada não só nos dicionários comuns mas também em pesquisas acadêmicas sobre a cultura nipônica realizadas na Catalunha (PRADAS, 2000, p.19), romances italianos (GEDA, 2014), teses sobre arquitetura japonesa produzidas na Espanha (NICHEVA, 2017) e em guias de etiqueta para turistas editado nos Estados Unidos (WENDEL; MURAKAMI, 2003, p.80).

Literalmente, a expressão é a forma honorífica (que enaltece o interlocutor em sinal de respeito) para *moraimasu*, que significa *eu recebo*. Assim, a aproximação literal mais próxima seria *eu humildemente recebo*. Por isso, a expressão aparece também em quaisquer diálogos de caráter formal nos quais, ao invés de *tomar a palavra*, humildemente recebe-se a permissão de falar (AZUMA, 2010, artigo 7).

Há, porém, uma grande diferença no uso de *bom apetite* e *itadakimasu* à mesa. O primeiro é sempre usado em direção aos demais (ouvir alguém que almoça

sozinho dizer a si mesmo *bom apetite* pode ser sinal de transtorno mental ou solidão extrema), enquanto o segundo não é dirigido à ninguém em particular, podendo ser usado inclusive quando comemos sozinho. Esta distinção se dá pois *itadakimasu*:

(...) significa mais do que simplesmente "aproveita sua comida" ou "vamos comer". *Itadakimasu* literalmente significa "eu humildemente recebo", mostrando gratidão ao sacrifício de todas as vidas envolvidas, as pessoas que cultivaram as plantações e aos que cozinham (...). WATANABE, 2018, p.183.

Mas a gratidão vai além: não apenas os humanos envolvidos na preparação, mas a água usada, o sol, o vento, a luz, as sementes, os animais, toda a vida que possibilita a refeição é saudada no *itadakimasu*. Essa prática vem do xintoísmo, religião mais difundida no Japão (Ministério de Educação, Cultura, Esportes, Ciência e Tecnologia do Japão, 2017), que considera toda a natureza como sendo sagrada: "*deuses' são chamados 'yaoyorozu no kami' em japonês, literalmente 'oito milhões de deuses', uma referência à (...) montanhas, cachoeiras, mares, animais e até seres humanos*" (WATANABE, 2018, p.182).

Assim, após pesquisar o termo com algum cuidado, abrir um guia turístico e ler: "*Na hora de começar a comer, seu anfitrião pegará os hashi e dirá itadakimasu, o equivalente japonês do francês bon appétit*" (ENGEL; MURAKAMI, 2009, p.80). parece, no mínimo, uma simplificação grosseira. Se trata, na verdade, de um equívoco. O guia não deixa de ter razão: na situação específica (o início de uma refeição) um francês dirá *bon appétit* tanto quanto um japonês dirá *itadakimasu*. Ambos, como equivalentes culturais ou analogias, revelam quais valores são importantes para cada um dos povos em uma situação recíproca.

As inúmeras interpretações que decorrem do reconhecimento deste equívoco não vêm ao caso (seria possível interpretar os latinos tanto como insensíveis em relação às demais vidas do *cosmos* quanto vê-los como uma cultura que dá grande valor aos seus parceiros de refeição). O importante é mostrar que qualquer tentativa de tradução, por mais cuidadosa, não escapará ao equívoco,

mas que por meio de seu reconhecimento e controle podemos minimizar os erros, ou, ao menos, cambalear por entre eles ao longo destas páginas³⁵.

A inviabilidade da tradução cultural, reconhecida na última década pela antropologia, já havia sido admitida antes pelo próprio campo da tradução literária. Haroldo de Campos (1992, p.12), pensando na impossibilidade de traduzir poesias escritas em línguas estrangeiras, cita o alemão Max Bense, para apontar a *"fragilidade da informação estética"*. Para entender essa fragilidade, é preciso falar antes da informação não estética. Esta é a que pode ser mensurada, armazenada, codificada, transmitida e decodificada com o menor nível de perda possível, um processo muito mais próximo da matemática do que da poesia. Não à toa, foi para tratar deste tipo de informação que surgiu a teoria matemática da informação (SHANNON, 1948).

A informação estética - com a qual se preocupa Haroldo e eu - *"não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista"* (CAMPOS, 1992, p.33). Qualquer perturbação da forma original resultará em uma informação diferente, que certamente se relaciona com a original, mas que não é a mesma. A informação estética traduzida se espalha como em uma brincadeira de telefone sem fio; a não estética corre como uma transmissão via telégrafo usando código Morse.

Se a vantagem da informação não estética é chegar sempre intacta (ou o mais próximo disso) do outro lado do caminho, a graça da informação estética é justamente não chegar. Por isso a primeira é usada por sua retidão e a segunda por sua diversão (do latim *divertere*, virar para outra direção). Ciente dessa distinção, Haroldo propõe uma interessante saída para o problema: *"admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da*

---

³⁵"O *perspectivismo* projeta uma imagem de tradução como um processo de equivocação controlada, "controlada" no mesmo sentido em que andar pode ser um modo controlado de cair". (CASTRO, 2004, p.3).

recriação desses textos" (ibidem, p.34). Assim, a tradução tornaria-se *transcrição*, e o tradutor o *transcriador*, responsável pela mediação entre o original e sua nova criação, recíproca porém autônoma.

Em meu caso, se aqui falasse da música como um objeto fixo (partitura ou gravação), já estaria indiscutivelmente no terreno da informação estética. Mas há um agravante: seguindo a definição musical de Small (1994), o *musical* é uma prática, uma ação de pessoas se comunicando por meio de sons. Neste caso, devo lidar não apenas com a informação estética presente na música em si, mas também com a subjetividade dos seres sonoros participantes, seja na recepção, produção ou utilização dos sons musicais. A fragilidade (reconhecida na impossibilidade de tradução) só aumenta e, com ela, a necessidade de recorrer à transcrição.

Por mais que a teoria de Campos pareça suavizar a questão ao eliminar o mito da tradução literal e, com ele, o peso da busca por exatidão, recorrer a ela provoca um problema ético de igual tamanho, pois:

no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem (...) de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução. Assim, nada mais estranho à tarefa de traduzir (...) do que a humildade.³⁶ (CAMPOS, 2008 apud SANTAELLA, 2005, p.229)

Outra forma de colocar o problema é: quem sou eu para falar em nome de todos os seres sonoros, de todas as épocas e lugares, que praticaram as músicas que aqui tento traduzir? O que me coloca na posição de adivinho dos objetivos das criações, dos sentidos das escutas e dos intuitos dos usos musicais que aqui apresento? Deve haver um meio termo entre rejeitar-se "*a servir submissamente a um conteúdo, recusando-se à tirania de um logos pré-ordenado*" (ibidem, p.229) e colocar-se no papel de usurpador cultural. Se me perguntar, leitor, onde está este meio termo, devo ser honesto novamente e dizer que não estou certo.

---

³⁶ CAMPOS, H. - Transluciferação Mefistofáustica, *in* Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo, Perspectiva, 2008.

O que posso oferecer é o total respeito às práticas musicais aqui estudadas e algum rigor aos métodos e teorias aqui apresentados. O resto, terceirizo a você, em sua metade da palavra.

Quem me dará o limite entre um e outro - entre a nobre função de tradutor e o arrogante papel de *autoridade em cultura alheia* - é quem também irá controlar meus inescapáveis equívocos ao longo do caminho. É quem irá, encantando-se com a leitura-escuta ou abandonado-a, me dizer se fui longe demais. Esta construção é tão minha quanto sua, iremos criá-la "*como na visão estereoscópica, [na qual] é preciso que os dois olhos não vejam a mesma coisa para que outra coisa (a coisa real no campo de visão) possa ser vista, ou seja, construída ou contrainventada.*" (CASTRO, 2004, p.18).

Chega de desculpas, mãos à obra.

Paisagens sonoras: silêncios, sons e sentidos

O ressoar não é nada além da afirmação da coesão.

Mario Perniola

*É sempre admirável a coincidência: entre todos os humanos,
nós somos os mais humanos. Há que se duvidar disso.*

Eduardo Viveiros de Castro

Para existir, a música depende inevitavelmente de um acordo. Este acordo envolve, entre outras coisas, quais sons podem fazer parte da música e quais não, e deve existir tanto entre os envolvidos em sua criação quanto entre os ouvintes. Cada performance exige um grau de consenso: membros de uma banda marcial operam em um acordo estrito que regula, entre outras coisas, as roupas, os movimentos corporais, os ritmos e as notas tocadas. Performances de improvisação livre ou aulas de musicalização infantil não exigem o mesmo grau de consenso, ainda que haja, no mínimo, o acordo de que os participantes serão livres para tocar o que acharem que devem. O sucesso das performances - em uma parada militar, escola primária ou festival de free jazz - dependerá dos acordos firmados entre os participantes, incluindo de que formas as regras do acordo serão desafiadas ou burladas.

O primeiro item do acordo que cria a música é o que quebra o silêncio que a precede. Sem silêncio não pode haver música pois é ele - ou a sensação ilusória dele - quem emoldura os sons musicais. Falo de sensação ilusória pois o

silêncio de fato não existe. Quanto maior for o *silêncio* de um ambiente, mais novos sons, antes inaudíveis, se tornarão perceptíveis.

A meta é inatingível em muitos níveis, sua primeira barreira é o movimento browniano dos átomos e moléculas que, suspensos na atmosfera, gera choques que produzem em torno de -23db. Para efeito de comparação, a sala mais silenciosa do planeta, uma câmara anecóica criada pela Microsoft, emite -20db (MICROSOFT, 2016). Ambas emissões são inaudíveis para nós humanos, vivem nos planos da teoria ou dos laboratório de tecnologia, mas há uma série de marcos audíveis que nos acompanham por toda a vida, negando a possibilidade do silêncio.

O mais inescapável deles é nossa respiração, que emite sons em torno de 10db, já plenamente dentro de nossa capacidade de audição. Daí em diante, passando pelos 20db do som das folhas ao vento até os estimados 310db da explosão do vulcão Krakatoa, em 1883, o silêncio mostra-se, ao todo momento, apenas uma ideia de silêncio.³⁷ Os silêncios não são todos iguais: o que chega lento com a madrugada não é o mesmo que se impõe de repente no instante entre o acorde final de uma canção e o início das palmas. Quando, por exemplo, uma flauta soa, é o silêncio da flauta que surge como possibilidade no horizonte. Quando finalmente ela silencia, é esse silêncio que soa, o da ausência da flauta, e não um qualquer. O silêncio é, também, uma expectativa de som.

Assim como a ideia da escuta³⁸, a ideia de silêncio carrega significados específicos para cada grupo e cada ser sonoro, cada contexto e cada cultura que o utiliza como signo para se comunicar. Na cultura eurocêntrica, o silêncio pode significar tanto respeito quanto desprezo. O silêncio em uma biblioteca pública significa apreço pelos demais, o mesmo pode-se dizer de uma missa

---

³⁷ Uma definição interessante da ideia de silêncio é: "*um som iniciado antes de nosso nascimento, contínuo e inalterável ao longo de nossa vida e que se estende para além de nossa morte*". (SCHAFER, 1993, p.262.)

³⁸ Os filósofos da música dividem-se entre os que acham que a audição é o sentido mais social e coletivo e os que, ao contrário, acreditam que ele é o mais íntimo e privado. (PERNIOLA, 1991, p.45.)

católica (com exceções como as missas *gospel* do sul dos Estados Unidos ou as de padres cantores no Brasil). Não dirigir a palavra a um desconhecido é, na cultural ocidental eurocêntrica (que às vezes chamarei grosseiramente de *nossa cultura*), sinal de desprezo, falta de educação.

Nossa postura em relação ao silêncio é muito diferente da que ocorre nas culturas ligadas às línguas atabascanas, dos nativos da América do Norte. Para os Apache e Navajo, há inúmeras situações em que o silêncio é preferível à fala, silenciar é uma mostra de consideração. Essa diferença cultural aparece até nos momentos em que não falar seria, para nós, sinal claro de desconforto e constrangimento. A recepção de parentes próximos após longa viagem, o consolo a quem perdeu familiares e até o cortejo romântico acontecem, em sinal de respeito e deferência, em silêncio (BASSO, 1970).

A decisão de produzir sons pode ser muito cara para algumas culturas e trivial para outras. Na *nossa cultura* - uma na qual o silêncio é evitado à todo custo - até mesmo o costume de respeitar um minuto de silêncio em homenagem póstuma vem sendo aos poucos substituído pela produção de sons. A primeira manifestação desse tipo que notei foi após a morte de Ayrton Senna, na qual, nos estádios de futebol pelo país afora, os costumeiros minutos de silêncio foram preenchidos por gritos de "*oléoléoléolé, Senna, Senna!*"³⁹.

Porém, mesmo dentro daquilo que chamamos *nossa cultura* (no caso, a de inclinação ocidental eurocentrista) sempre houve práticas que se descolam ou mesmo negam aquelas da sua matriz⁴⁰. Os funerais típicos de New Orleans, cheios de dança e música, negam o pesado silêncio do funeral católico tradicional, apesar de ambos rituais estarem inseridos, de maneira geral, no âmbito do catolicismo.

---

³⁹ Como mostra o vídeo *1 minuto de silêncio pela morte do Senna* disponível em goo.gl/kht2g2

⁴⁰ É o que Arjun Appadurai (1995) chama de "produção da localidade".

As diferenças entre os sentidos que cada cultura dá ao cultivo o silêncio ou, ao contrário, à produção de sons ficam ainda mais claras em situações de forte contato entre grupos distintos. As Olimpíadas de 2016, no Rio, mostraram que não há consenso entre som e silêncio mesmo quando há certo acordo nas noções de educação e cortesia entre os povos. Nossas regras de etiqueta e civilidade, herdadas da França pela corte luso carioca, não impediram que o francês Renaud Lavillenie, adversário do brasileiro Thiago Braz na final do salto com vara masculino, fosse vaiado no Maracanã. Thiago sagrou-se campeão, Renaud revoltou-se com o tratamento e a opinião pública europeia, para quem calar-se deveria ser a atitude correta no momento, não perdoou a decisão do público local em negar ao francês o silêncio olímpico (THE GUARDIAN, 2016). Para mim, que acompanhava a disputa das arquibancadas, o episódio passou despercebido no momento. Mas estava claro que a decisão entre cultivar silêncio ou produzir sons estava longe de um consenso no acordo sonoro dos habitantes da arena.

Uma leitura similar pode ser feita da aparição das Vuvuzelas, cornetas que invadiram os estádios na Copa do Mundo da África do Sul, em 2010. Originalmente feitas de vara de cana de açúcar, a vuvuzela tem sido tocada em cerimônias locais há mais de um século e, desde os anos 90, começou, em sua versão de plástico, a ser tocada nos estádios. Logo após o término daquela Copa, a vuvuzela foi banida dos estádio em jogos da FIFA (CNN, 2010). A autoridade que comanda o evento entendeu que estes sons não deveriam fazer parte do ritual.

Isso não significou, porém, o silêncio nas arenas. Dois sons seguem firmes na paisagem sonora (SCHAFER, 1993) dos estádios e ginásios de Copas do Mundo e Olimpíadas mundo afora: hinos nacionais e playlists dos DJs oficiais. Os hinos, como as próprias nações, são resultado de acordos formados ao longo dos últimos séculos para representar sonoramente a identidade de cada país do mundo, embora sejam todos coincidentemente orquestrados em estilo sinfônico europeu do século XIX.

Já os sons das picapes oficiais são hits de grandes gravadoras, geralmente cantadas em inglês, independente de que países estejam em campo ou qual cidade sedie os jogos. Os hits não passam por consenso, entram na arena pela autoridade do DJ e pela força física dos potentes altofalantes do estádio, por ele controlados. E, diferente dos sons das vuvuzelas, os sons dos grandes hits geram royalties para os controladores da paisagem sonora.

Mesmo os hinos nacionais, que parecem ser fruto de acordos estáveis, são alvos de disputa na arena sonora: na Copa da Rússia, a FIFA decidiu tocar apenas trechos dos hinos nacionais, encurtando a cerimônia que antecede cada partida. A torcida brasileira não aceitou a proposta e cantou o hino nacional inteiro *a cappella*, por cima da gravação do hino do adversário⁴¹.

A lógica que enxerga as manifestações do público brasileiro, na Rússia ou no Rio, como contrárias a uma suposta etiqueta sonora é invertida quando a arena deixa de ser esportiva e torna-se musical. É comum a surpresa positiva dos membros de bandas de rock de outros países quando o público brasileiro canta, durante os shows, não apenas as letras das canções, mas também as melodias que saem das guitarras durante os solos (BLABBERMOUTH, 2005).

O acordo no qual o público do espetáculo pode contribuir para a produção sonora pode, em casos extremos, ser ampliado, e valer não apenas para o momento do show, mas para toda a estadia da banda na cidade. Em 2008, milhares de fãs curitibanos do Iron Maiden mantiveram a banda acordada ao longo da noite ao virar a madrugada cantando músicas da banda em frente ao hotel em que esta se hospedou (WHITEMANN, 2008). Por mais que a banda possa ter apreciado a participação do público durante o show, é difícil imaginar a mesma reação durante a longa madrugada no hotel. Mais uma prova de que os acordos sonoros são negociações de alta complexidade.

---

⁴¹ Como mostra o vídeo *Torcida brasileira cantando o hino a capela na Copa da Rússia* disponível em <https://goo.gl/rzQovo>.

Interferir em uma paisagem sonora é assunto delicado, que se torna ainda mais grave em se tratando da paisagens vinculadas a rituais capazes de induzir os seres sonoros a catarses coletivas como os esportivos, musicais e religiosos. Esses rituais envolvem os presents em uma coletividade mágica, um estado já definido como uma reverberação com outros humanos (NANCY, 2004), capazes de criar um "*corpo místico*" (GUMBRECHT, 2014, p.44), "modelar um ethos" (MAFFESOLI, 1988, prefácio) compartilhado entre todos os participantes (sacerdotes e fiéis, músicos e fãs, atletas e torcida). Alterar estas paisagens sonoras pode tanto intensificar quanto enfraquecer a reverberação, reforçando ou debilitando o corpo místico coletivo. Por isso há tanto em jogo.

Permitir, incentivar, coibir ou proibir sons são atos que podem envolver diversos significados, diferentes intenções e contextos. Força política, liberdade de expressão, controle e embates culturais se mesclam nas negociações que formam as paisagens sonoras de aldeias indígenas da América do Norte, ginásios olímpicos, estádios esportivos, salas de aula e casas de show. Participamos de negociações como esta todos os dias, sentindo na pele a gravidade de perturbar uma paisagem sonora estável, seja em nosso nervosismo ao fazer uma pergunta em um auditório lotado ou quando nosso celular toca durante uma sessão no cinema.

Israelitas sopram trombetas durante a Batalha de Jericó, em Canaã. Segundo a Bíblia (Josué 6:20), as muralhas da cidade foram destruídas pelo som dos instrumentos.

Termos como *alterar*, *interferir* ou *perturbar* podem dar a ideia de que, em algum momento, existiu uma paisagem sonora primordial, isenta da interferência humana. Não parece ser o caso, já que a própria presença do corpo humano no ambiente - emitindo seus próprios sons, reverberando e absorvendo sons exteriores - é uma componente constituinte da paisagem sonora. Basta estarmos presentes para alteramos o habitat sonoro que habitamos. Porém, durante a maior parte da história da humanidade, nossa capacidade de intervir ativamente na paisagem - seja criando, manipulando ou abafando sons existentes - era mínima. Estávamos puramente à mercê dos impactantes sons do mundo, que, por sua força e por escapar ao nosso controle e explicação, acreditávamos serem mágicos ou divinos.

É difícil imaginarmos os efeitos sonoros de ventanias, terremotos, trovões, tempestades e erupções vulcânicas nos seres sonoros do passado, mas é certo que cada poderoso estrondo era uma experiência que deixava claro a pequenez humana frente a outras formas de poder desconhecidas. Hoje, o conhecimento científico das causas destes fenômenos, aliado a ouvidos habituados aos altos níveis de som criados por nós mesmos todos os dias, nos impede de simular o que era, para nossos antepassados, ser atravessado pelo som de um trovão. Se hoje - mesmo acreditando que este som é resultado da onda de choque causada pela expansão supersônica do ar atravessado por uma descarga elétrica - o trovão nos dá calafrios, imagine o que sentiam os antigos nórdicos, acreditando que o som era resultado do choque do martelo do deus Thor.

Passamos boa parte de nossa história associando sons poderosos à manifestações mágicas ou divinas por não termos ou desejarmos outras formas de explicá-los. Além disso, nenhum instrumento ou coletivo humano era capaz de rivalizar com os sons de uma ventania ou nevasca. Por não ter meios de produzir sons à altura, nossa humildade (ou vaidade) atribui-os ao sobrenatural.

Mas nem todos os sons que nos seduziam, instigavam ou amedrontavam no passado o faziam por sua intensidade, alguns o faziam por seu comportamento inusitado. Antes do entendimento de que as ondas sonoras refletem em superfícies sólidas e retornam à fonte emissora, *Eco* era uma ninfa que, por tentar acobertar a traição de Zeus a Hera, foi condenada a eternamente repetir a última palavra dita por outros.

Com o passar do tempo, fomos desenvolvendo técnicas de cooperação e tecnologias para criar sons tão intensos quanto os ditos divinos, como aqueles produzidos por bigornas, moinhos, turbinas e bombas atômicas. Alguns destes potentes sons humanos - entre eles trombetas, sinos e tambores - foram usados para falar com os deuses, afinal, se comunicar com alguém que fala tão alto

requer a mesma intensidade para ser escutado⁴². Os sons usados para invocar o divino eram, no início, de uso exclusivos dos sacerdotes ou semi-deuses. Ao serem dominados, gradativamente, pelos humanos comuns, uma nova configuração política surgiu na paisagem sonora. A capacidade humana de criar sons poderosos acabou por relativizar a própria autoridade divina.

Indiretamente, a ascensão humana na hierarquia da criação sonora pode ter levado a substituição do divino pelo humano como centro do universo, já que, a partir de então, ao menos do ponto de vista sonoro, nos tornamos tão poderosos quanto os deuses. Tanto quanto a sensação de domínio sobre as forças da natureza e os avanços da ciência, a produção de sons de alta intensidade pode ter sido, arrisco-me, um dos motores do Humanismo da Era Moderna.

Se os dominantes sons da natureza tinham origem divina, portanto mágica, produzir sons de intensidade e efeito similar fez de nós, humanos, tão divinos ou mágicos quanto. Porém, alguém que se torna mágico, ou seja, descobre as técnicas por meio das quais a ilusão é criada, deixa imediatamente de acreditar na magia. Assim, outro efeito possível da ascensão humana na política da paisagem sonora foi o ocaso da magia - do ocultismo, do sobrenatural - como fonte de explicação para nossa experiência no mundo. Ao longo da Era Moderna, ao menos na Europa, a magia fora substituída pela ética capitalista protestante, em um processo de desencantamento do mundo (WEBER, 2004). Os poderosos sons que reinaram sobre a paisagem sonora a partir de então não eram mais os dos deuses, falando por meio dos fenômenos naturais, mas os dos humanos, por meio das máquinas da revolução industrial.

---

⁴² "O abismo entre homens e deuses é profundo e muitas vezes foi necessário um som poderoso para atravessá-lo" (SCHAFER, 1993, p.25).

Membro do Bobo Ashanti, grupo ortodoxo rastafari da Jamaica, toca o tambor trovão, o mais grave do trio de tambores Nyabingihi.⁴³

Este processo gradual de participação, manipulação, controle e domínio da paisagem sonora como forma de estar no mundo é muito mais amplo do que poderia caber em apenas um período da História. A capacidade humana de produzir sons e, com eles, música, está relacionada, segundo muitos estudos, a inúmeras vantagens evolutivas que obtivemos ao longo de centenas de milhares de anos. Estas vantagens surgiram tanto em nossa relação com as demais espécies (interespecífica) quanto em nossa relação, como indivíduos e grupos, com os demais membros dos *homo sapiens* (intraespecífica). Nossa produção sonoro-musical, e os sentidos que a ela atribuímos, nos ajudou, ao longo do tempo, nas mais diversas situações, de episódios de luta aos de celebração.

⁴³ Os tambores do Bobo Ashanti podem ser escutados em www.bbc.co.uk/sounds/play/p02696wr (caso o Flash não esteja instalado no computador, ouça no navegador do celular).

Durante os frequentes, e muitas vezes pouco amistosos, contatos com outras espécies ou bandos de *sapiens* ao longo da história, produzimos sons como método de defesa e ataque à distância, sem a necessidade de contato físico com o inimigo. Gritar, balançar galhos e folhas, percutir paus e pedras são formas de ameaçar grupos inimigos, mostrando superioridade ou potencial agressivo (JORDANIA, 2009). Não somos a única espécie a usar sons como arma: o rugido dos tigres-de-bengala e siberianos são capazes de paralisar as presas de medo, com sua baixa frequência e volume poderoso, facilitando a caça (MUGGENTHALER, 2000).

Convenções sonoras são muito usadas como forma de defesa, monitorando potenciais ameaças externas aos seres sonoros. Entre espécies de primatas, é comum que sons sejam constantemente emitidos pelos membros do bando para avisar uns aos outros de que não há ameaça em vista e de que os membros do bando estão próximos entre si (MACEDONIA, 1986). O sinal de que há uma ameaça próxima seria, neste caso, justamente o silêncio do bando.

Outros pesquisadores sugerem que o cantarolar coletivo entre os humanos tenha evoluído a partir do mesmo mecanismo que demonstra a segurança dos bandos primatas por meio de convenções sonoras (ODA, 1996) e que as canções de ninar, presentes na grande maioria dos povos, seriam o principal resquício da antiga relação entre a presença de música e a sensação de calma e tranquilidade (HAUSER; JOSH, 2003).

Diferente do tigre, que possui uma alta potência vocal de até 114 decibéis, nossos antepassados proto-humanos não tinham aparatos vocais de grande potência. Compensavam a falta de projeção sonora coordenando a produção de sons em grupo. Bandos de *Neandertais*, *Erectus*, *Habilis* e outras espécies do gênero *Homo* aprenderam a emitir sons ritmados pelos mesmos motivos que aprenderam a caçar, coletar e viver em grupo: perceberam que a cooperação era uma vantagem competitiva (CROSS; MORLEY, 2009). Ninguém é respeitado

ou temido em uma paisagem sonora na qual todos os outros falam mais alto do que você.

Os exemplos de convenções sonoras utilizadas para fins de comunicação já mostram um embrião do acordo musical entre os membros do grupo. As cláusulas desses contratos ainda são bem simples, não há complexidade, muito menos espaço para desafiar as convenções. As regras devem ser respeitadas à risca para que a mensagem seja captada de forma eficiente: o som que significa ameaça ou alerta não pode ser confundido com o que representa tranquilidade ou segurança, às custas de o bando ser pego desprevenido por eventuais predadores. O membro do grupo no papel de vigilante não pode jamais improvisar.

A percussão do grupo Kodo, no Japão, nasce das vozes naturais: canções de pássaros, sussurros das árvores e sons de ondas quebrando nas pedras. (KAWAUCHI, 1985)

Mas, se música é também jogo, brincadeira, como esse caráter lúdico e criativo pôde ser conciliado com as seríssimas funções de ataque, defesa e proteção do

bando? Há um outro espaço social no qual a comunicação sonora pode ser mais leve e flexível, onde uma mensagem dúbia, equivocada ou que brinque com as convenções estabelecidas não custará a vida de nenhum membro do bando. É o espaço do ritual, um momento em que o bando pode simular situações (e as emoções e sentimentos que elas produzem) sem as consequências atreladas ao evento de fato. A encenação do ritual só é possível graças a um atalho do nosso sistema límbico, responsável pelo processamento de emoções, instintos e comportamentos sociais.

O sistema límbico é responsável, entre outras coisas, por descarregar adrenalina e cortisol em nossa corrente sanguínea, hormônios ligados ao comportamento de luta e fuga. Como em situações de perigo cada segundo é essencial, o sistema límbico não espera a confirmação de que o predador está realmente presente para descarregar os hormônios que dilatam pupilas, aumentam batimento cardíaco e potência muscular e preparam nosso corpo para a batalha. Ele é capaz de ativar tais reações já ao ouvirmos o sinal sonoro de perigo mesmo sem a confirmação da presença do predador, baseado apenas no estímulo sonoro e na memória de eventos passados (ROEDERER, 1984). Ainda que o aviso sonoro que significa a presença de predadores seja emitido por engano (ou brincadeira) o resultado será um estado instantâneo de medo e alerta em todo o bando. A mensagem sonora ganha, assim, vida própria, alterando o estado emocional do bando independente da presença ou não da ameaça no ambiente.

Isso significa que, conhecendo as mensagens associadas a cada som, grupos podem usá-los para, por exemplo, simular um ataque inimigo em tempos de paz, criando a ilusão de medo e euforia da batalha. Em ambientes protegidos e fora de perigo, podem até mesmo, como brincadeira, tentar enganar membros mais desavisados do grupo, usando as chamadas de perigo para assustá-los. É nos momentos em que não há nada em risco - na encenação de uma lenda, simulação festiva de antiga batalha ou reunião em volta da fogueira - que a

linguagem sonora se desenvolve criativamente e, por meio do jogo, se transforma em música.

É esta prática lúdica que cria reverberação com outros seres sonoros, estabelecendo a extrema coesão comunitária típica das antigas sociedades. Ao usar as convenções sonoras para *equalizar o estado emocional* (BLACKING, 1969) de seus membros, grupos dos primórdios da humanidade criam uma espécie de indivíduo coletivo, ou coletivo individualizado ainda presente nas comunidades orais do mundo contemporâneo. Esta condição coletiva aparece, como esperado, na produção musical desses grupos mas também, em muitos casos, nas formas com que o grupo produz e armazena memória e na própria noção de indivíduo e corpo.

Foi desta produção musical coletiva que tratou o musicólogo Curt Sachs quando descreveu - baseado em etnografias musicais de comunidades orais realizadas ao longo da era colonial e em literatura sobre a Idade Antiga - a música da Antiguidade não como "*um idioma pessoal, a expressão individual de um mestre solitário*" (2008, p.31). O movimento sincronizado - de vozes, da pisada no chão ou das mãos nos tambores - amplifica a voz do grupo, uma voz que, penetrando e ressoando em cada um de seus membros "*diz o que todos poderiam dizer, ela canta a vida da tribo como um todo; sua alma é a alma de todos*" (ibidem).

A música é um dos principais recursos usados para, ao longo de gerações, cultivar e transmitir conhecimento e memória, como já vimos aqui nos casos de aborígenes e pataxó. Essa memória coletiva, fixada por meio de convenções sonoras e movimentos sincronizados, não se localiza *em cada* membro do grupo, mas sim *entre eles*. É uma forma de *memória transativa* detectada pela primeira vez em casais que vivem juntos, através de testes de memória aplicados no começo da década de 1990 (WEGNER; et al, 1991). Pesquisas mais atuais (BARNIER, 2017) estenderam, sob o nome de *sistemas cognitivos distribuídos*, esta espécie de memória coletiva a grupos íntimos maiores como família e amigos.

É muito comum que, em sociedades orais, haja um grupo de pessoas responsável por armazenar a memória e conhecimento de todo o grupo, geralmente os adultos e idosos, que costumam exercer as funções de liderança política e religiosa. Não é preciso que todos os membros do grupo se lembrem de um determinado acontecimento, basta a presença do pajé, cacique ou mestre de música para lembrar o fato aos demais.

O Imperador japonês Hirohito inspeciona detectores acústicos durante os preparativos para a 2ª Guerra Mundial. Antes do surgimento dos radares, estes estetoscópios gigantes eram usados para detectar aeronaves inimigas.

Além da produção musical e das formas de memória, a própria definição de corpo e indivíduo é afetada pela condição coletiva mediada pelos sons. Se cada sociedade inventa suas próprias definições de corpo e indivíduo baseadas em

suas técnicas e nos ambientes que habitam (MAUSS, 2003), muitas sociedades nas quais o som é um elemento estruturador da vida em grupo entendem que "*o corpo físico (...) não é a totalidade de corpo; nem o corpo a totalidade da pessoa.*"(SEEGER; MATTA; CASTRO, 1979). Entre os Jês, Xinguanos e Tukanos da América do Sul, esta realidade se mostra, entre outras formas, nas restrições e prescrições alimentares e sexuais presentes em cada grupo, e como elas afetam outros membros do grupo.

A fecundação ideal para os Kamayurá é feita por vários homens para que a criança reúna as qualidades de todos (BASTOS, 1999a, p.39). Entre os Kisêdjê, pais e irmãos alteram a própria alimentação para ajudar a recuperação de um parente doente (SEEGER, 2015, p.169). Entre os Kaxinawá, que se auto-denominam como *nukun yuda* (nosso mesmo corpo), a palavra usada para descrever a saudade de um parente próximo é a mesma usada para indicar a sensação de sede (*manuaii*) (LAGROU, 2002, p.31).

Estes exemplos podem parecer radicais para membros de sociedades como a nossa que, ao longo do tempo, foram gradativamente reduzindo sua dependência em relação aos sons como elo de união e coesão. Porém, basta participarmos de um carnaval de rua, festival de música ou outra oportunidade na qual se possa dançar para vermos, à moda das antigas sociedades sonoras, as fronteiras entre corpos e indivíduos dissolvendo-se em meios aos sons.

A aptidão de produzir, modificar e dar sentido aos sons do ambiente para criar memórias, emoções, corpos e indivíduos - criando, assim, o mundo ao redor - foi decisiva ao longo da evolução humana. Pesquisas em ciências cognitivas e neurociência indicam que práticas musicais capazes de despertar emoções têm relação direta com a formação de memórias (JANCKE, 2008). E grupos com maior memória transativa, do tipo facilitado pela equalização emocional que a música proporciona, mostraram, em testes psicológicos, melhor desempenho em tarefas coletivas (AUSTIN, 2003).

Como a integração por meio dos sons não é feita somente pela audição, mas também pela sincronia de movimentos corporais de todo o grupo, negociando ritmos e ocupando espaços, quanto mais apto um grupo estiver nesta arte maior tenderá a ser sua aptidão física em coordenar outras tarefas essenciais como o trabalho, a coleta, a guerra, a caça e a defesa do grupo. Todas elas dependem não apenas de um fluxo de comunicação como também de uma aptidão em pensar o coletivo, uma capacidade de viver "*a experiência do nós*" (SCHÜTZ, 1951).

Essa forma específica de inteligência coletiva pode ter sido decisiva para que, ao longo da evolução humana, passássemos a viver em grupos cada vez maiores. Modelos matemáticos aplicados à teoria da evolução das espécies mostram que grupos e sociedades com maior aptidão cultural para criar coesão comunitária "*tendem a crescer e ocupar novos territórios, absorver outras populações e, assim, substituir outras estruturas de comando menos aptas*" (BOWLES; GINTIS, 1998).

No uso eficiente de sons para unir grandes populações, equalizar suas emoções e promover sincronia de movimentos sobre o tempo-espço pode estar uma explicação para o surgimento e manutenção de impérios. Afinal, crescer, absorver outras populações, ocupar seus territórios e substituir as estruturas de comando vigentes por outras vindas de fora parece ser uma boa definição de império. Uma vez estipulado o consenso sonoro em um grupo, sua manutenção e expansão para outras populações pode ser atingida desde que o acordo sonoro se mantenha.

O Imperador Shun, que governou a China em torno de XXII a.C. por um dos mais longevos períodos entre os imperadores chineses, ordenava a seus músicos-chefes que viajassem para os mais distantes territórios do império para garantir que as notas musicais estavam afinadas de acordo com as estações do ano. O argumento era que o império - assim como, milênios à frente, a pólis de

Platão⁴⁴ - jamais cairia se suas músicas estivessem em harmonia. Seguindo os mesmos preceitos, cada nova dinastia que ascendia ao poder substituía as notas e escalas antigas por um novo padrão (ROBERTSON, 1960, p.45). Mais à frente, a função de supervisionar a música cerimonial, popular e aristocrática, preservando a afinação correta, ficaria a cargo da burocracia imperial com o *Yüe fu*, escritório imperial de música, criado pelo Imperador Wou no século I a.C. (CONFÚCIO, 1846, p.10;33 apud SACHS, 2008, p.113)⁴⁵.

Exemplos de como músicas foram usadas para erguer, manter e destruir impérios (BOHLMAN, 2004) ou mesmo controlar ou influenciar populações colonizadas (RADANO; OLANIYAN, 2016) existem desde pelo menos a batalha de Canaã, na qual, reza a lenda do Antigo Testamento (BÍBLIA, Josué 6:1-27), as muralhas de Jericó foram derrubadas pelo som das trombetas do exército israelita. De lá para cá novas técnicas surgiram, mas as disputas para ocupar os espaços nas paisagens sonoras se mantêm.

Elites que hoje tentam manter populações silenciadas ao controlar os meios de produção de sons, a legislação sobre emissões sonoras ou o gosto musical diferem em muitos aspectos dos antigos clãs de *sapiens* que coordenavam sons para proteger-se ou atacar grupos rivais. Mas - seja proibindo um baile funk na cidade, seja construindo o maior tambor já visto para amendrontar a tribo rival - seres sonoros disputam o controle da paisagem sonora para, no final das contas, perpetuar suas formas e estilos de vida.

---

⁴⁴ "Com efeito, nunca se atacam as formas da música, sem abalar as maiores leis das cidades." (PLATÃO, 2000, IV, 120-21).

⁴⁵ CONFÚCIO, - The Shoo King. MEDHURST, W. (trad.), Shanghai, RareBooksClub.com, 2012

Gorilas inflam as caixas torácicas quando batem no peito para amplificar o som. Quanto maior o volume, mais impressionante será o recado dado aos rivais.

Falei até agora de situações nas quais usamos sons para comunicar mensagens e transmitir sensações e emoções por todo o grupo, criando um senso de coletividade que, quanto mais forte, mais vantagens trará ao grupo em eventuais situações de confronto e competição. Mas existem outros momentos em que há muito pouco em risco, em que os seres sonoros podem jogar livremente com os sons sem que eventuais equívocos gerem maiores consequências e, por meio da brincadeira, trocar a feto e criar vínculos emocionais.

É nos momentos de menor stress e risco, nos momentos de ócio e tranquilidade, que a comunicação por sons se torna, finalmente, musical. Livre da necessidade de transmitir a informação de forma mais rápida e eficiente, longe da pressão por clareza e eficiência, a criatividade e o jogo correm soltos. Estas situações são, na verdade, lugares. Lugares protegidos, lugares afastados dos perigos, das fronteiras e do desconhecido, lugares no centro da comunidade, família ou

grupo. Não à toa, entre os indígenas brasileiros, os rituais e celebrações acontecem sempre nos centros das aldeias, pois é o local mais protegido e seguro da aldeia.

Em todas as sociedades e culturas o lugar mais seguro é sempre ocupado pelos elos mais frágeis do grupo: recém-nascidos e crianças. É na interação entre eles e suas mães que comunicação e música se fundem em uma *musicalidade comunicativa* (MALLOCH, 2009). Gestos e movimentos corporais, ritmos, timbres, melodias, murmuros, sussuros e expressões faciais são combinados, por meio de jogos de imitação e sincronia, para criar sentido entre bebês e suas mães. Estabelecem, assim, um complexo fluxo de comunicação que independe da linguagem verbal e, provavelmente, do contexto cultural. Bebês e suas mães *conversam* usando ritmos e entonações de voz similares no Japão, Alemanha, Escócia, Suécia e Nigéria (ibidem, p.2).

Uma teoria do campo da biomusicologia (que une os estudos sobre música à neurociência e biologia comportamental) propõe que a música e a linguagem têm uma origem comum em um mesmo sistema comunicacional (BROWN, 2000). Ou seja, antes do surgimento da linguagem verbal, humanos (ou proto-humanos, depende de onde coloquemos a separação) se comunicavam como se comunicam os bebês e suas mães. Com a crescente sofisticação do sistema, este dividiu-se em dois ramos de especialização: a sintaxe proposicional e a sintaxe fonológica.

Da primeira surgiu a linguagem verbal, especializada nas necessidades mais diretas e efetivas de comunicação, nas quais equívocos ou falhas de comunicação cobram alto preço. Esta era a forma usada, por exemplo, para alertar o grupo sobre a presença de predadores, ameaças naturais ou para evitar que um membro do clã comesse uma planta ou fruto tóxico. Em paralelo, a sintaxe fonológica desenvolveu-se para atender as necessidades subjetivas de interação, como a de compartilhar sentimentos, sensações corporais, estados de

espírito, afetos, prazer, raiva, dor, alegria ou ódio. Esta última deu, segundo a teoria, origem à música.

Ainda segundo a teoria, a musicalidade, por não ser objetiva, é terreno menos propício ao desentendimento, se comparada à linguagem verbal. Os atos de informar qual das plantas é tóxica ou qual das trilhas levará ao território de predadores, realizados por meio da linguagem verbal, operam no eixo verdadeiro-falso, portanto são passíveis de oposição e discordância. Já transmitir dor ou prazer por meio de uma melodia, ritmo ou outro elemento musical é ato que opera de outra forma, longe do eixo certo-errado. Cria uma *intencionalidade flutuante* (CROSS; MORLEY, 2009) cujo fluxo promove a concordância, a integração e a empatia, e desenvolve uma consciência coletiva entre os membros do grupo. A esta conexão musicoterapeutas dão o nome de *multisubjetividade* (PAVLICEVIC; ANSDELL, 2009).

Entender os sons e a música como uma via de comunicação complementar à linguagem verbal é reconhecer que nós, seres sonoros, somos organismos que processam não apenas informação, mas também movimento e ritmo. Esta musicalidade comunicativa é baseada em nossa presença corporal no tempo e espaço e em meio a outros corpos (LEE; SCHOGLER, 2009). Reconhecer esta dimensão humana pode ser difícil pois ela nos lembra de nossa animalidade, que muitas vezes insistimos em negar como civilização. Significa que nossos corpos têm tanto a dizer - por meio de sons, ritmo e movimento - quanto nosso intelecto diz por meio de palavras. Mas para entendê-las as formas de escutar o corpo precisam ser (re)aprendidas.

Mães falantes de idiomas tão diferentes entre si quanto o mandarim, inglês e alemão conversam com seus bebês de formas similares em melodia e entonação.⁴⁶

Entender que corpos são capazes de se comunicar tanto quanto cérebros é fundir ambos em uma só estrutura cognitiva formada tanto por músculos e ossos quanto por neurônios e nervos. Este entendimento elimina as fronteiras entre racional e emocional e, com elas, as fronteiras entre cultura e natureza.

Os debates sobre possíveis relações de precedência e dependência entre natureza e cultura são dos mais antigos na busca humana por conhecimento. A questão está posta, sob diferentes formas, nas diversas disciplinas do mundo ocidental, da epistemologia à antropologia, da economia à sociologia. Grosso modo, uma hipotética separação entre as duas categorias, feita pelo senso comum, colocaria rios, plantas, animais não-humanos e fenômenos meteorológicos dentro da categoria *natureza*; ao passo que os produtos da ação humana, como a linguagem e a tecnologia, entrariam na categoria *cultura*. Dentro do segundo grupo entraria, sem muita oposição, a grande maioria das

---

⁴⁶ EIBESFELDT, I - Human Ethology, 4.1 - Origens da Sociabilidade, 2007.

definições sobre a música⁴⁷. Por mais que haja divergências entre suas funções e, principalmente, em relação a quais delas formariam o cânone da *verdadeira música*, o senso comum aponta, diferente do que sugerem as pesquisas acima, que a música é um produto da ação humana, e, portanto, faz parte da cultura.

Não são apenas a neurociência, ciências cognitivas, psicologia comportamental, antropologia, paleontologia e a biologia evolutiva que, como vimos, apontam para origens musicais que fundem natureza e cultura. Há outro universo de conhecimento, acumulado durante milhares de anos por inúmeros povos⁴⁸, que sugere a eliminação das fronteiras. São narrativas que mostram que os humanos criaram a música tanto quanto a música contribuiu para forjar a humanidade. São, assim como as ciências formais, consensos formados a partir de inúmeros choques de diferentes versões que, ao longo do tempo, foram solidificando-se e formando conjuntos de histórias passados de geração em geração. Falo dos mitos que contam o surgimento da música.

Em Java, conta-se (ROBERTSON, 1960, p.77), o sistema de notas musicais tem origem nos milenares sistemas de irrigação dos campos de arroz. Dispostas horizontalmente, varas de bambu permitiam que a água corresse dos campos superiores para os inferiores, inclinando-se em direção aos últimos ao correr d'água. Caso o fluxo fosse interrompido, o bambu, como em uma gangorra, retornaria ao centro, não sem antes bater na pedra e emitir um som de alerta ao agricultor, avisando da interrupção. Na medida em que conjuntos de varas de

---

⁴⁷Algumas definições foram listadas por Dahlhaus e Eggebrecht (2002, p.20): "*a música é a ciência de bem modular* (Santo Agostinho); *a música é a arte de examinar com os sentidos e a razão as diferenças dos sons graves e agudos* (Boécio); *a música é o secreto exercício aritmético do espírito que a si não se sabe medir e rimar* (Leibniz); *música... significa sobretudo a arte dos sons, a saber, a ciência de cantar, tocar e compor* (Johann Gottfried Walther); *música: arte de combinar os sons de um modo agradável ao ouvido* (Rousseau); *a música é uma mulher. A natureza da mulher é o amor: mas este amor é o amor que recebe e que no receber se dá sem reservas* (Richard Wagner); *formas sonoras em movimento são o único conteúdo e objecto da música* (Eduard Hanslick); *a música é linguagem. Um homem quer expressar sentimentos nesta linguagem; não pensamentos que se deixam transpor para conceitos, mas pensamentos musicais* (Anton Webern).".

⁴⁸ No passado, China, Índia, Babilônia, povos islâmicos, Grécia Antiga e sociedades da Idade Média cristã relacionavam elementos musicais específicos (notas, instrumentos, intervalos e escalas) a elementos naturais como estações do ano, planetas, partes do corpo, humores, doenças, animais e pontos cardeais (ROBERTSON, 1960; SACHS, 1943).

bambu de diversos comprimentos e larguras emitem sons distintos para indicar os locais de interrupções no fluxo de água, a técnica javanesa torna-se, também, um instrumento musical, o *Taluktak* ou *Bluntak* (KUNST, 1968, p.58). Um agricultor experiente poderia, escutando as melodias, saber quais de seus campos estariam ou não sendo corretamente irrigados.

Há neste mito a presença da natureza aliada à intervenção cultural humana e resultando em música. Mas onde começa uma e termina outra? Qual delas precede qual? Como definir, neste mito musical, quem é o compositor ou o performer? O mito borra não apenas a distinção entre natureza e cultura como mostra que a ideia de uma música isolada da vida, com lugar e hora de existir, típica da Modernidade europeia, não é, nem foi, o padrão para muitos povos.

Talvez, para os que desejam manter a divisão, fosse importante estabelecer alguma ordem das coisas: se a função prática de saber qual arrozal não está sendo irrigado veio antes, levando à criação de um alerta sonoro e, em decorrência dele, a música; ou se o prazer estético das melodias foi o objetivo inicial do instrumento que, por consequência, trouxe o benefício de poder monitorar a irrigação do arrozal.

Entre os seres sonoros chineses, os bambus também fazem parte das histórias de origem da música, mas de uma forma na qual natureza e cultura aparecem ainda mais intrincadas. Um antigo mito conta que o imperador Huang-Ti⁴⁹, ordenou a Ling Lun que criasse as notas musicais a partir de cortes de bambu. Este foi aos pés da montanha Yüan Yü e cortou os bambus na exata altura em que, soprados, emulavam o canto de um pássaro local. Ling cortou 6 bambus imitando os cantos do macho e igual número para imitar os da fêmea, criando as 12 notas (SACHS, 2008, p.114).

No caso chinês, o humano é responsável pela produção do instrumento musical a partir do corte do bambu, mas quem define as notas musicais são os pássaros.

---

⁴⁹ O Imperador Amarelo, que teria comandado a China há mais de 2 milênios antes do início da era cristã.

No mito javanês, quem toca o instrumento é a água. Não faltam exemplos nos quais a música surge pronta da natureza, cabendo aos humanos apenas escutá-la e imitá-la. Entre os nhambiquaras, o não-humano é não só o diapasão como também o instrumentista: estes costumam escutar as melodias produzidas pelo vento soprando no bambuzal e as imitar com suas flautas.⁵⁰

Mas - poderão dizer alguns dos que insistem em separar as categorias⁵¹ - o que divide a humanidade dos outros animais não é apenas a habilidade de gerar conhecimento ou produzir sentido, mas sim seu potencial de transmiti-lo a gerações futuras. Esta capacidade de perpetuar conhecimento, ensinar e aprender com outras culturas não é, responderão muitos povos, exclusividade humana. É o que revelam outros mitos de origem da música lidos à luz da teoria antropológica de maior impacto das últimas décadas: o perspectivismo ameríndio.

Baleias-da-Groenlândia cantam canções diferentes para cada estação do ano. Em 3 anos de monitoramento, já foram identificadas 184 canções distintas. (STATTORD, 2018)

⁵⁰ Como contou Marlui Miranda, cantora, compositora e pesquisadora da música ameríndia em encontro durante o curso "*Elementos para a escuta, descrição e análise de músicas indígenas*", coordenado pelo Prof. Dr. Pedro Paulo Salles, no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em Maio de 2017.

⁵¹ Apesar de a filosofia da ciência de Bruno Latour (1994) desaconselhar.

Proposto por Viveiros de Castro, o perspectivismo ameríndio pode ser definido como a *“concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”* (CASTRO, 1996). Ao conceder aos sujeitos não humanos a qualidade de pessoa, a concepção ameríndia confere também o potencial de criação e transmissão de cultura e, com ele, a possibilidade da criação musical.

A música dos seres sonoros não-humanos é, para uma série de povos, inclusive anterior à música humana. O mito Waurá (também contado entre os Kamayurá) sobre *Os pescadores que foram ao céu* (AGOSTINHO, 2009, p.66) conta a história de dois homens que, ao pescar durante a noite, encontraram uma onça pintada. Durante o encontro, Ìwakakape (a Via Láctea) desce a sua ponta e a funde com o rio, formando uma rampa. Os Waurá - sem se dar conta que o caminho pela água era, na verdade, a ponta da Ìwakakape - seguem a onça até ficarem presos no céu. Lá, um dos pescadores encontra seu filho que havia morrido pequeno, há muito tempo. Ficaram por lá muitos dias, aprendendo a cantar e dançar, até que o menino, agora um jovem adulto, foi pedir ao urubu que levasse seu pai de volta à aldeia, pois este tinha saudade de sua esposa. No dia seguinte, após serem pintados com jenipapo e alimentados com peixe podre (para tornarem-se semelhantes aos urubus), o pai e seu amigo foram levados de volta à aldeia. Lá - termina a história - ambos ensinaram os cantos e danças aos outros homens da tribo.

O mito é corroborado pela explicação Kisedjê, também habitantes do Xingu, sobre a origem⁵² de seus cantos. Seeger (2015) traduz:

As pessoas que perdiam seus espíritos só podiam ensinar ou executar cantos que conseguissem ouvir. Uma pessoa cujo espírito estivesse com as abelhas só poderia ensinar cantos de abelhas; alguém cujo espírito estivesse com os pássaros, só cantos de pássaros; e assim com peixes, plantas e outras possibilidades. Cada espécie de animal ou planta tinha

---

⁵² Excluindo-se cantos os aprendidos atualmente com outros grupos humanos e os anteriores ao mundo Kisedjê, estes de uma era em que ainda não havia distinção entre homens e animais.

sua própria linguagem, e costumava cantar a respeito de si mesma.
(p.122)

O perspectivismo, a noção de que os não-humanos também são capazes de criar o que se convencionou chamar de cultura, aparece nos mitos originários da música até em culturas que pouco têm em comum com o perspectivismo ameríndio, como é o caso do mundo católico:

[São Gregório] encarregou-se de reunir todas as belas melodias usadas na Igreja desde os tempos dos Apóstolos, colocando-as em ordem e escrevendo novas quando fosse necessário... as melodias que São Gregório reuniu eram de uma beleza tão divina (...) que as pessoas acreditavam terem sido ditadas pelo Espírito Santo. De fato, João, o Diácono, secretário do papa, afirmou tê-lo visto trabalhando com uma pomba em seu ombro. É por isso que muitas vezes vemos São Gregório representado como ditando as melodias a João, enquanto o Espírito Santo, na forma de uma pomba, sussurra-as no ouvido do Santo. (WARD, 1923, p.2, tradução minha).

Pode-se discutir até que ponto o mito sobre a origem dos cantos na liturgia católica é, de fato, perspectivista como os dos ameríndios. Alguns historiadores falam apenas em inspiração divina por meio da presença da pomba (GROUT; PALISCA, 1980, p.21), o que poderia ser apenas uma metáfora para a presença do espírito santo. Outros contam que João, o Diácono, secretário de Gregório, afirmou ter transcrito as melodias por eles ditadas, mas que estas eram antes sussurradas pela pomba diretamente no ouvido do Santo. Esta versão teria sido amplamente aceita pelos grupos católicos europeus até o século XVII (ROBERTSON, 1960, p.150).

Ainda que consideremos somente a versão que narra a presença da pomba como metáfora da inspiração divina e não como criadora de fato das melodias, a dificuldade em aceitá-la como perspectivista talvez venha do estranhamento em ter um mito católico sendo explicado por uma teoria ameríndia. Na versão *menos* perspectivista, ainda assim temos uma ave inspirando a criação musical que depois será transmitida aos demais membros do grupo. A diferença entre o mito católico e o mito Waurá está essencialmente na forma de transmissão: enquanto os Waurá voltam à aldeia e, à moda ameríndia, ensinam oralmente as novas

músicas ao grupo, o papa Gregório, à moda europeia, edita o antifonário gregoriano, um livro impresso contendo as novas melodias.

Pomba ensinando os cantos gregorianos ao Papa Gregório: perspectivismo católico.

O perspectivismo é uma teoria de pontos de vista (em nosso caso, pontos de escuta). No limite, não existem fatos ou fenômenos, mas sim visões e audições sobre eles, partindo das diferentes perspectivas em jogo⁵³. Nos diferentes mitos de surgimento musical, incluindo os contados pela ciência, há sempre a figura do *outro*: animais, mansos ou ferozes; humanos, aliados ou inimigos e fenômenos da natureza. É sempre na interação entre nós e este *outro* que a música surge. Por ser sempre concebida aos pares, a música não pode ser um objeto, mas sempre uma relação.⁵⁴

⁵³ "Será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista" (DELEUZE, 1991, p.36).

⁵⁴ Neste ponto se unem o perspectivismo de Viveiros de Castro e a Esfereologia de Sloterdijk, ambas rearranjando as categorias aristotélicas, baseadas na substância, e as substituindo por uma ontologia relacional.

A música é baseada nas relações de união e confluência entre o instrumentista e o instrumento, entre quem canta e quem ouve, entre as notas musicais, entre as vozes participantes, entre o espaço e o tempo, entre os corpos dançantes, entre as moléculas de ar que transmitem a onda sonora, entre a mensagem desejada e a convenção sonora que a representa. É também baseada nas relações de separação e divisão, as que apartam o ruído do sinal, o barulho da mensagem, o som do silêncio, a afinação da desafinação, a *figura* sonora de seu fundo.

Como a música só surge e avança no tempo, as relações que a criam são sempre baseadas na repetição de seus elementos, suas melodias, frases e ritmos. Este último, o ritmo, é o elemento constitutivo primordial da música. Das formas mais abstratas até as mais concretas, do sentido técnico ao comum, ritmo e música não se dividem. O ritmo está nos períodos da onda sonora; está na pulsação cardíaca, na respiração e nos movimentos do corpo; está na percepção de velocidade com que a música caminha (não à toa, conhecido como 'andamento'); está até mesmo presente na altura de cada nota musical⁵⁵.

Por meio do ritmo podemos entender a música como uma relação, uma negociação entre passado e futuro, na qual o mediador é o próprio ritmo. Ele é o negociador entre a memória do compasso escutado e a expectativa do compasso futuro. Mas não é apenas a relação entre passado e futuro que o ritmo estabelece. Ele também apresenta, a cada novo pulso, a relação entre *eu* e o *outro*, *identidade* e *diferença*.

Há uma distinção essencial entre a maioria das matrizes rítmicas europeias e as africanas que se espalha para muito além da música em si. As repetições rítmicas da Europa centro-ocidental são padrões que criam, reconhecem e premiam a *identidade*, o comum, o já conhecido⁵⁶. Já os ritmos africanos aceitam

---

⁵⁵ "A partir de um certo limiar de frequência (...), o ritmo 'vira' melodia". (WISNIK, 1999, p.20).

⁵⁶ Não há delimitação geográfica precisa para esta afirmação. De forma geral, quanto mais periférica é a cultura musical (alguns dirão *exótica*), menos sua rítmica premiará o conhecido. Ritmos de culturas musicais de países como Israel, Hungria, Bulgária, Grécia, Turquia e a Andaluzia espanhola têm, ainda que localizados na Europa, forte influência das rítmicas africanas e/ou asiáticas.

também a produção de uma *diferença*, uma novidade, ou seja, a *produção do outro*⁵⁷. Esta distinção essencial que aqui exploraremos no ritmo de cada grande matriz cultural desdobra-se, como não poderia deixar de ser, também em outras frentes como a religião e os costumes. Vou explorá-la, com uma pequena dose de teoria musical, como mais um exemplo da relação criadora entre humano e música, na qual ambos criam e são criados.

Qualquer partitura de concerto, sinfonia ou outra peça tradicional da música eurocêntrica mostra, antes de qualquer nota musical, uma indicação da divisão rítmica, a grade na qual serão distribuídas as notas da melodia e do ritmo. Esta grade pode ser binária, ternária ou quaternária, formando compassos de 2, 3 ou 4 células. Na música eurocêntrica, cada célula do compasso (conhecida como *tempo*) pode ter intensidade forte ou fraca, e ambas se sucedem em alternância no decorrer da música. A grade padrão de um compasso binário (de 2 tempos) é:

Tempo	1	2	1	2	1...
Intensidade	FORTE	fraca	FORTE	fraca	FORTE...

A distribuição de intensidade no ritmo ternário, o ritmo da valsa, segue o mesmo padrão: tempo 1 (forte), tempo 2 (fraco) e tempo 3 (fraco), recomeçando com um tempo forte. Sobre esta grade, as notas da música serão colocadas. Na música eurocêntrica, o acento musical (ou seja, as notas de maior força) costumam ser distribuídas nos tempos fortes do compasso. Um jeito fácil de escutar o acento de uma melodia é buscar a sílaba tônica das palavras cantadas.⁵⁸ Vejamos um exemplo do hino nacional brasileiro, em ritmo quaternário:

⁵⁷Foi o tema da fala de José Miguel Wisnik no seminário 'Sincopação do mundo: dinâmicas da música e da cultura', realizado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP), em 14/08/2015. A explicação que dou é, pela restrição imposta pelo texto escrito, extremamente simplificada. A fala completa de Wisnik está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OXoxbCT01DU>

⁵⁸ O princípio de acentuação vale não apenas para palavras cantadas: melodias instrumentais e ritmos também têm acento.

Tempo	4	1	2	3	4	1...
Intensidade	fraca	FORTE	fraca	FORTE	fraca	FORTE...
Letra (acento melódico)	Ou... <i>vi...</i> ram do lpi... ran ... ga às margens plá ...					

Esta coincidência entre o acento e os tempos fortes do compasso é, assim como para grande parte das sinfonias e concertos, a regra entre os hinos nacionais. A essa característica, compartilhada pela maioria das obras do repertório europeu tradicional, dá-se o nome de *cometricidade*. A cometricidade do ritmo é a qualidade que confere ordem à música. A cada começo de compasso, seja ele binário, ternário ou quaternário, quando o tempo 1 retorna com força, está (re)estabelecida a identidade, a unidade, a ordem.

Algumas matrizes rítmicas africanas, por outro lado, propõe fusões entre ritmos cométricos e contramétricos (PEÑALOSA, 2009, capítulo 4), ou seja, nela, os tempos fortes do compasso não necessariamente coincidem com o acento melódico. A cometricidade, regra nas matrizes rítmicas centro-europeias, aparece também em ritmos africanos. Mas, o inverso - ritmos contramétricos serem difundidos na cultura musical europeia - é mais difícil de ocorrer.

Não irei me arriscar em uma tentativa de reduzir a matriz rítmica africana a tabelas por dois motivos: primeiro, a tentativa acima, com o modelo rítmico europeu, já é uma redução. Em segundo lugar, a lógica das rítmicas musicais africanas não é facilmente compatível, como é a centro-europeia, com formas visuais de representação. Para melhor explorá-las seria necessário substituir a matriz cognitiva visual a qual estamos acostumados (e que permite, por exemplo, criar uma grade com tempos e intensidades rítmicas) por uma matriz áudiotátil (CAPORALETTI, 2018).

Reproduzir a tal matriz áudiotátil aqui seria outro problema: a palavra escrita, por mais que se possa lutar contra, é muda e sem textura. Uma saída para nos aproximarmos de uma tradução interessante é voltar-se para os conjuntos de instrumentos usados para dar voz às distintas lógicas rítmicas. Do lado eurocêntrico temos a bateria, principal instrumento de percussão do século XX dentro dessa tradição musical.

A bateria evolui a partir de uma redução, principalmente por motivos logísticos e econômicos, das peças de percussão de concertos e bandas marciais europeus (HARTIGAN, 1995). Na década de 1890, quando foi concebida, a bateria era formada por um bumbo e uma caixa, as demais peças e acessórios, como pratos e sinos, foram sendo incorporadas ao longo das décadas seguintes.

A bateria é, grosso modo, um instrumento que surgiu para produzir duas notas: uma grave, no bumbo, outra aguda, na caixa. O som grave é o que parece causar maior impacto em nosso corpo, sabemos disso ao sentir os graves nos abraçando, fazendo todo o corpo ressoar. Pesquisas recentes envolvendo mapeamento da atividade cerebral via eletroencefalograma apontaram a existência de um mecanismo neurofisiológico no cérebro que aumenta a atividade neural em resposta aos ritmos criados por sons graves em comparação aos criados por sons agudos (LENC; et al, 2018).

O bumbo é, então, naturalmente o mais indicado para marcar os tempos fortes. A caixa, mais aguda, marca os tempos fracos. Assim, nas matrizes rítmicas eurocênticas, temos uma alternância entre as duas peças, respeitando a grade (aqui em ritmo quaternário):

Tempo	1	2	3	4	1...
Intensidade	FORTE	fraca	FORTE	fraca	FORTE...
Instrumento	bumbo	caixa	bumbo	caixa	bumbo

Na tradição eurocêntrica é uma dupla de tambores que, ao serem tocados alternadamente, criam o alicerce rítmico binário sobre o qual a música existirá. Já em muitas matrizes rítmicas de origem africana é uma trinca de instrumentos que, combinando ritmos cométricos e contramétricos, *desestabiliza e confunde*⁵⁹ a ordem dual. No samba, por exemplo, há 3 tambores responsáveis pela fundação rítmica: os surdos de marcação (mais grave), de resposta e o cortador (mais agudo). São chamados também de surdo de 1ª, 2ª e 3ª. Enquanto o primeiro, mais grave, marca o tempo forte, o segundo a ele responde. O cortador, ou surdo de 3ª, é o que flutua entre ambos, improvisando e desestabilizando a ordem.

Similar ao samba, a capoeira tem também 3 instrumentos responsáveis pela marcação dos ritmos, mas, neste caso, não são tambores. A fundação rítmica é dada pelos berimbaus viola, médio e berra-boi. O berra-boi, por ter a maior cabaça, produz o som mais grave, e por isso é responsável por ditar o toque que será jogado na roda. O médio responde ao berra-boi, e o viola, mais agudo, é livre para improvisar. Tanto no samba quanto na capoeira, os sons graves têm por responsabilidade marcar a base do ritmo, ao passo que os agudos são livres para desestabilizar a ordem criada pelos anteriores.

O ritmo das cerimônias da cultura rastafári na Jamaica é marcado pelo trio de tambores Nyabinghi: o Thunder (trovão) marca os tempos fortes; o Funde responde inspirado pela batida do coração e o Keteh (ou repeater), o mais agudo, improvisa, mais uma vez desestabilizando a ordem criada pelos anteriores. O trio de tambores Nyabinghi têm origem na tradição musical burru, com origem na África Central, região do atual Congo (BELLINGER; PESSOA, 2018, p.21).

O candomblé tem, da mesma forma, 3 atabaques. Do mais grave ao mais agudo, são conhecidos por rum, rumpi e lé. Mas há uma diferença que torna o

---

⁵⁹ *Instabilidade e confusão* são os termos que meu vocabulário consegue dar a este efeito sonoro. Ouvidos e idiomas africanos devem ter outras formas de apreendê-lo.

ritmo do candomblé ainda mais instável em relação aos das músicas eurocêntricas. Nele, é o atabaque mais grave, o rum, quem improvisa. Os sons que na música eurocêntrica representam o chão, o alicerce, o início e o fim do ciclo rítmico, constantemente relembrando os limites da forma e retornando sempre ao conhecido, são, no candomblé, justamente o elemento desestabilizador do compasso.

Nas cerimônias *vodu* do Haiti, os espíritos são divididos em *nanchons* (do francês *nações*). Para se comunicar com os espíritos da *nanchons Rada*, associados aos grupos Fon de Daomé (atual Benin) e considerados fortes mas benevolentes, são usados três tambores. Os dois maiores e, portanto, mais graves, são o Maman (do francês *mãe*) e o Segon (do francês *segundo*), que são tocados em uma dinâmica de pergunta e resposta. O terceiro, menor e mais agudo, é o Boula, e tem a função de marcar o ritmo para os demais (FILAN, 2006, capítulos 5 e 6).

Infantaria Russa em marcha ao som de tambores ao fundo durante a 1ª Guerra Mundial.

A repetição dual presente na música eurocêntrica não foi uma invenção repentina nem surgiu à toa. Ele foi moldado - assim como a *instabilidade* rítmica da música africana - ao longo de milênios e condiz com as visões de mundo próprias de cada cultura. Com exceção de povos semitas gregos e da música do Império Romano, não há sinais da presença de tambores na música europeia da Idade Antiga. Mesmo na Idade Média, os tambores presentes no continente eram importados do Oriente Médio (SACHS, p.309).

Desde a consolidação do canto gregoriano no século VI, a música europeia confinou suas possibilidades rítmicas a padrões fixos e estáveis. Como a principal razão de ser da música (pelo menos da música *mainstream* da época) era a transmissão dos textos da liturgia católica, tornar o ritmo fixo e estável permitia uma prosódia (entonação e acentuação das palavras) mais clara aos ouvidos. Esta hierarquia do texto sobre o ritmo tornou-se, a partir daí, o padrão da música eurocêntrica, culminando, um milênio depois, no surgimento da canção moderna, uma espécie de texto musicado.⁶⁰

Já na África, o ritmo desenvolveu-se como linguagem independente. No início do século XVIII, navegadores europeus eram recepcionados por comitivas africanas que, dias antes da chegada dos navios, já haviam recebido a notícia da presença estrangeira por meio de sofisticadas linguagens transmitidas por tambores (GLEICK, 2011, capítulo 1). Os *tambores falantes* de várias nações imitavam as línguas bantas que, por serem tonais, carregam uma melodia que podia ser replicada na *fala* dos instrumentos, propagada a quilômetros de distância (CARRINGTON, 1949).

Assim, ao dissociar a progressão temporal da música das restrições impostas pelo entendimento de um texto verbal, os seres sonoros africanos viram-se livres para buscar variações e combinações temporais cada vez mais intrincadas, possibilitando a poliritmia, "*a combinação simultânea de ritmos contrastantes em uma composição musical.*" (Encyclopaedia Britannica). Por outro lado, a

---

⁶⁰ Como mostra o capítulo "As músicas das cidades", à frente nesta tese.

previsibilidade rítmica da música eurocêntrica facilitou a maior organização das melodias, permitindo que sobre cada pulso estável se sobrepusessem distintas vozes, efeito que ficou conhecido como polifonia, "*a combinação simultânea de dois ou mais tons ou linhas melódicas.*" (idem).

Para entender a diferença entre as matrizes rítmicas eurocênticas e africanas e como elas influenciam as polirritmias e polifonias típicas de cada tradição musical, imagine dois garçons caminhando com pratos nas mãos em um restaurante. No exemplo, os pratos são as notas musicais. O garçom que anda ao som do ritmo eurocêntrico sincroniza seus movimentos com o compasso, cada passo coordenado com os sons alternados de bumbo e caixa. Mais estável, ele pode carregar mais pratos em suas mãos (empilhadas, as notas criam os acordes e as harmonias, típicas da polifonia eurocêntrica). Por outro lado, a quantidade de pratos empilhados e o ritmo pouco flexível fazem o garçom ser pouco ágil. Para chegar da cozinha ao salão ele precisa, portanto, planejar uma rota clara e fixa, sem espaço para atalhos ou mudanças de velocidade.⁶¹

Já o garçom que anda ao som dos ritmos de matriz africana não tem uma referência binária para sincronizar seus passos, tem apenas um grande pulso, que pode ser subdividido de várias maneiras. A intrincada combinação de ritmos não permite a mesma estabilidade do garçom do primeiro exemplo. Seu equilíbrio dinâmico não aceita que muitos pratos sejam empilhados (fazendo com que a música não seja repleta de linhas melódicas e progressões harmônicas, como tende a ser a eurocêntrica). Em troca, este garçom é mais ágil e leve para navegar entre as mesas, mudar de caminho, desviar e negociar passagens. Como muitas matrizes rítmicas africanas sugerem quase sempre mais de um ritmo, o segundo garçom se vê livre para mudar de velocidade e sentido ao longo do curso.

---

⁶¹ A *rota* é outra metáfora para o passeio musical, a progressão harmônica em cadências, que sai de casa e a ela retorna, que narrei no capítulo anterior.

Outro caminho de comparação entre as duas matrizes musicais e como elas afetam os corpos nelas imersos é o que opõe dança e marcha. A cometricidade eurocêntrica convida à marcha, bipedal como a alternância entre bumbo e caixa. Não é à toa que, após o término das guerras que, via de regra, antecederam a unificação das nações europeias Modernas, hinos nacionais em forma de marcha foram compostos para dar unidade ao novo país formado. Era preciso restabelecer a ordem, louvar a identidade, forçar o entendimento de que todos fariam, a partir de então, parte da mesma comunidade. Quanto mais sincrônica é a marcha, maior a sensação de unidade⁶².

Já muitas matrizes rítmicas africanas, repletas de combinações de diferentes padrões, convidam à dança. Se a marcha é a forma de acomodar o corpo ao ritmo binário, a dança é a maneira de aceitar a ambivalência sonora, o caos⁶³, a diferença que a rítmica africana propõe. A dança propõe, por princípio, que os dançarinos sejam livres mas conectados, independentes mas em coexistência. A dança é o jogo de encontrar a identidade a partir da diferença. Claro que há também as danças típicas da música eurocêntrica, mas não é difícil, ao pensar uma valsa ou minueto praticado nos salões das cortes europeias, vermos que estão tão próximas da dança quando da marcha militar.

Tanto a valsa quanto o minueto são ritmos ternários, formados a partir de 3 tempos. Mas, diferente de muitos ternários africanos que aparecem mesclados com outros ritmos, os ternários eurocênticos são, via de regra, puramente cométricos (tempo forte coincidindo com o acento melódico). Ao dançar uma valsa, baste ter a sequência *forte-fraco-fraco* em mente para passar incólume à noite de formatura, rara ocasião em que uma dança ternária aparece em nosso cotidiano musical.

---

⁶² Isso é verdade para os povos eurocêntricos. Culturas africanas podem reconhecer a unidade em outras formas de sincronia que, aos olhos e ouvidos eurocêntricos, se mostram caóticas.

⁶³ Caos, novamente, aos meus ouvidos desacostumados à combinação de ritmos cométricos e contramétricos.

Não é o caso, porém, de separar as duas lógicas, europeia e africana, em mundos distantes ou bolhas isoladas. Há séculos estes universos vêm sendo colocados em contato, criando fusões entre as muitas lógicas rítmicas. Falei acima dos 3 tambores do samba para exemplificar as matrizes rítmicas africanas mas logo ao lado deles, na bateria da escola de samba, está a caixa, que obedece uma lógica distinta. Seus rufos são um resquício da cultura musical das bandas militares europeias que, no passado, nada tinham de contramétricos. Não à toa, falamos até hoje em *marchinhas* de carnaval. Vindos de matrizes rítmicas distantes, caixas e surdos convivem formando uma nova lógica musical.

Diálogo entre mulher e homem tocando o tambor falante durante o festival Osun-Osogbo, em Oxum, Nigéria.

Como adiantei, a produção de identidade ou diferença aqui explorada nos ritmos musicais não se materializa em nossa música de maneira isolada. Nossas mentes, corpos, formas de pensar e existir também participam do jogo que define o *próprio* e o *outro*. Ao descrever o choque cultural que os ameríndios

sofreram com a chegada dos portugueses no século XVI, Gilberto Freyre disse que "*os ameríndios perderam seu ritmo com a chegada dos europeus*"⁶⁴. Freyre se referia a ritmos de trabalho, de cotidiano, ritmos biológicos, ritmos dos rituais, ritmos da alimentação, entre muitos outros.

Frente a esta dualidade entre o conhecido e o desconhecido, entre *eu* e o *outro*, expressa pelo ritmo, o pensamento eurocêntrico evoluiu para privilegiar a identidade. A tradição lógica e autocentrada do modo de vida europeu acostumou-se a enxergar a permanência, a repetição, em detrimento da mudança (DELEUZE, 2008).

Não significa que a lógica musical eurocêntrica negue a existência da diferença: ela existe, mas como exceção que comprova a regra, uma regra que produz e reproduz o idêntico. A perturbação da ordem está prevista na matriz rítmica da música ocidental, incidente no qual a acentuação da melodia deixa de ocorrer nos tempos fortes do compasso. A teoria musical dá a ela o nome de *síncope*⁶⁵. O termo aparece também na área médica para definir a "*perda súbita de consciência, com duração de segundos ou poucos minutos e retorno ao normal*." ((VILA, s/d). A coincidência dos termos é sintoma da compulsão eurocêntrica de enxergar a diferença como desvio da norma.

A forma de pensar eurocêntrica encara a diferença como oposição, presença que altera a desejada estabilidade binária do mundo, e vai muito além da música. O dualismo estável é encontrado também nas religiões monoteístas que encontraram na Europa seus rebanhos, e se expressa na oposição entre bem e mal, Deus e o Diabo. A estabilidade puramente baseada em identidade é um binarismo que só aceita duas opções: bumbo ou caixa, *eu* ou o *outro*. Por outro lado, os politeísmos africanos reconhecem um terceiro (um quarto, quinto...) elemento que nega a dualidade também no campo das divindades. Como nos

---

⁶⁴ FREYRE, p.88.

⁶⁵ Definida pelo Grove Music Online como: "*um efeito de deslocamento rítmico criado ao articular tempos fracos (...) enquanto tempos mais fortes não são articulados*." (Tradução minha).

ritmos do samba, da capoeira e do candomblé, reconhecem a diferença como parte formativa da identidade. Ao invés de eu *ou* o outro, eu e o outro.

Um exemplo musical de identidade criada a partir da diferença é a clave cubana ou afrocubana, uma matriz rítmica que também dá nome ao instrumento responsável por fazer este ritmo soar, a clave. Sua unidade básica é formada não por um compasso que se repete *ad infinitum*, como muitas vezes ocorre na música eurocêntrica, mas por uma dupla de compassos distintos tocados em sequência. A unidade indivisível é formada por dois compassos quaternários, um com 2 tempos fortes, e outro com 3. Como o ritmo se dá na alternância sucessiva das duas metades, a clave afrocubana pode ser chamada de 3/2 ou de 2/3 dependendo de qual metade é tocada primeiro (GOINES; AMEEN, 1993)⁶⁶. Cara e coroa de uma mesma moeda que gira, a clave afrocubana incorpora o estranho, o outro, para criar o próprio.

A trindade religiosa egípcia é formada por Osíris (o pai), Ísis (a mãe) e Horus (o filho). No Hinduísmo, é formada por Brahma (criação), Vishnu (preservação) e Shiva (destruição).

⁶⁶ Uma explicação sonora da clave afrocubana está em <https://www.youtube.com/watch?v=wWubKLh0GZw>

Uma unidade indivisível formada por duas (ou mais) partes - como a clave cubana ou outros ritmos de origem africana - parece, inicialmente, um conceito estranho para tradição eurocêntrica de pensamento. Desde Aristóteles, que pensou as substâncias elementares do universo, estamos acostumados, no Ocidente, a conceber tudo o que existe como sendo formado por unidades indivisíveis (*um* ser humano, *um* átomo, *um* ritmo⁶⁷). Tais unidades podem se combinar e criar coisas mais complexas, mas, no limite, ao analisá-las (do grego *anallyein*, que significa afrouxar, soltar, decompor) tudo se reduziria às substâncias únicas.

Em culturas menos influenciadas pelo pensamento eurocêntrico as unidades primordiais podem ser constituídas aos pares⁶⁸. Grande parte dos ritmos africanos são exemplo desta criação de identidade a partir daquilo que não é idêntico. Outro exemplo, talvez ainda mais extremo aos olhares e ouvidos ocidentais, é o caso da construção da identidade, e, por consequência, da música entre os Tupinambá, povo Tupi habitante da costa brasileira. Para eles, como para outros povos ameríndios, a música pode surgir do *outro* em sua forma mais extrema: o inimigo.

Como vimos, há povos para os quais a construção do conceito de pessoa mobiliza toda a comunidade, mas entre os Tupinambá o processo de criação de identidade individual e coletiva vai além. Para eles, a formação das pessoas está alicerçada naquilo que, para a lógica eurocêntrica, seria o extremo contrário da comunidade: o inimigo.

Abro um breve parênteses para exemplificar o conceito eurocêntrico de inimigo. Dentro dessa lógica, o inimigo é aquele que se quer destruir ou, ao menos, repelir, manter afastado. Em 1983, em plena Guerra Fria, Ronald Reagan, então presidente dos Estados Unidos, pediu à Associação Nacional de Evangélicos:

---

⁶⁷ Dos três exemplos, o átomo - a partir do modelo atômico de Rutherford e, depois, da fissão nuclear - já é largamente aceito no Ocidente como unidade formada por partes.

⁶⁸ É a proposta, incomum à filosofia eurocêntrica, da ontologia relacional de Sloterdijk ao atualizar o *dasein* (ser-aí), de Heidegger, para tornar-se *mitsein* (ser-juntos).

*Cuidado com a tentação de (...) julgar ambos os lados iguais, ignorar os fatos da história e os impulsos agressivos de um império do mal, chamar a corrida armamentista de um simples e grande mal entendido e, assim, remover a si próprios da luta entre o certo e o errado, o bem e o mal.*⁶⁹

Combater o comunismo era, tanto para o presidente como para boa parte do povo americano, evitar o risco de tornar-se comunista. A corrida armamentista era a forma de frear os impulsos agressivos de um império do mal. As Cruzadas católicas, por volta de um milênio antes da Guerra Fria, representaram o esforço para manter o Catolicismo soberano na Europa. Tomás de Aquino, frade do século XIII tido como um dos maiores autores da teologia, defendeu o seguinte tratamento aos que não seguiam os preceitos cristãos:

Sobre os hereges, dois pontos devem ser observados: um, do lado deles, e outro, no da Igreja. Do lado deles há o pecado, pelo qual eles merecem não apenas serem separados da Igreja pela excomunhão, mas também separados do mundo pela morte. (AQUINO, circa séc. XIII, 2ª parte, 2ª seção, questão 11, artigo 3, tradução minha).

Em ambos os casos, o inimigo representa algo para desprezar-se completamente, um grupo cuja total eliminação seria benéfica tanto a norte-americanos do século XX quanto a católicos do século XIII. Mas para outros povos, a relação com o inimigo é, apesar de violenta, uma relação de criação, ainda que por meio da destruição. Para os Asmat, da Papua, na Indonésia, toda morte é culpa do inimigo. Uma doença é consequência de bruxaria, um acidente é resultado de uma emboscada. Assim, para cada morte em seu povo, uma morte deve ser produzida no inimigo para manter os espíritos apaziguados e a sociedade equilibrada (DOBRATZ, 2000, p.26, 60, 84; The Metropolitan Museum of Art, 1979).

Já os Tupinambá do século XVI - época em que já não havia mais Cruzadas e os Estados Unidos ainda não haviam sido fundados - tinham uma relação ainda mais vital com seus inimigos. Ainda que os matassem em combate ou, após

---

⁶⁹ Em discurso realizado no dia 08 de Março de 1983, em Miami, Flórida, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=do0x-Egc6oA>

captura, no cativeiro, o contato com o inimigo é o que definia a própria identidade deste grupo Tupi.

Sem a existência do inimigo, seria impossível a existência do povo Tupinambá. Seu passado e futuro estavam atrelados à constante vingança em relação aos rivais, uma vez que a memória do povo conectava-se diretamente aos episódios de combate (CASTRO, 1992, p.46). Os Tupinambá aprisionados por nações rivais sabiam de seu papel ao serem mortos, seriam eles, ao cair, que produziram o futuro, traduzido em potencial de vingança (ibidem, p.49). Por isso nos combates entre eles não há indícios históricos de extermínio, pois exterminar o inimigo seria exterminar o próprio povo Tupinambá.

Caso não houvesse inimigo, o povo Tupinambá desapareceria, e não há hipérbole: ao rachar o crânio do inimigo com sua borduna, o algoz adquire o nome da vítima e transforma sua personalidade. Sem um nome composto por nomes de inimigos mortos, um Tupinambá não pode casar-se ou ter filhos (CASTRO, 1992, p.43). Caso todos os Tupinambás se recusassem a matar o inimigo, não haveria mais descendentes.

A identidade dos antigos Tupinambá é, ao contrário da americana ou católica, formada em grande parte pela assimilação de seu inimigo. A música não escapa a essa dinâmica: durante o período de reclusão que sucede a morte do inimigo, o matador Tupinambá recebe o espírito do morto para, em sonho, aprender suas músicas (ibidem, p.62). Produzir a guerra e assimilar o inimigo - seja adquirindo seu nome ou comendo sua carne - são formas de renovar o repertório musical, e, com ele, a memória e a identidade de povo Tupinambá.

Embora as etnografias que pesquisei não revelem, é possível que entre os espíritos que ensinam músicas aos Kamayurá e Kisêdjê estivessem suas próprias vítimas. Etnografias já apontaram que transmissão *post mortem* de novos cantos ao grupo do matador é, ao menos entre os Araweté, a principal função dos inimigos (idem, 2002 p.275).

Comparemos a postura de assimilação do outro presente entre os ameríndios com a de aniquilação do outro presente, por exemplo, nos conquistadores espanhóis que exterminaram os povos Incas e Astecas. A disposição ameríndia em '*autotransfigurar-se com a ajuda do "contrário"*' (CASTRO, 2016, prefácio) é a que abraça, ainda que de forma canibal, a diferença para a partir dela criar a identidade. A posição eurocêntrica, ao contrário, é a que procura suprimir e exterminar a diferença, pois sua identidade é autógena, ou seja, está totalmente baseada em seus próprios valores.

Tanto a assimilação ameríndia do inimigo quanto a aceitação, na música africana, dos ritmos contramétricos representam identidades criadas não por substâncias simples, mas por compostos formados pelo jogo entre o que é próprio e o que vem do outro. Já o impulso de supressão do inimigo - comum a Cortés, Orellana, Pizarro, Reagan e Tomás Aquino - é nada mais que outra forma de cultivar a obsessão pela *pureza*, compulsão que aflora também na estável matriz rítmica eurocêntrica. Ambos são características de grupos que não aceitam a diferença se não como desvio da norma, um desvio anormal da marcha retilínea.⁷⁰

---

⁷⁰ Com isso não pretende menosprezar a cultura musical eurocêntrica. Como disse, foi essa obsessão por pureza, retidão e estabilidade na música que proporcionou o desenvolvimento das complexas harmonias da música de matriz europeia.

Hans Staden (de barba, ao fundo) escapou de ser devorado pois, ao desesperar-se e chorar de medo, mostrou-se um inimigo indigno de ser consumido pelos Tupinambá.

Estes casos mostram que o desenvolvimento de uma concepção musical não se dá de forma desconectada dos modos de vida, noções culturais, lógicas, valores e práticas de uma sociedade. Nem ocorrem independente dos efeitos que os elementos da paisagem sonora têm nos corpos dos que nela estão imersos. Em qualquer discurso musical, mesmo os mais simples elementos têm sempre uma história, carregam sentidos e produzem efeitos. Não é possível, no entanto, desvendá-los com certeza: os corpos podem responder e atribuir sentido aos elementos sonoros das mais inesperadas maneiras.

O silêncio de um reencontro saudoso entre dois membros da cultura Apache fala sobre respeito. O mesmo silêncio do outro lado do Atlântico indica incômodo e

desconexão. Uma vaia pode soar como desprezo em um estádio parisiense, mas no Maracanã pode ser o desejo de fazer parte do ritual. Um trovão é, dependendo de quem o escuta, uma manifestação divina ou apenas um fenômeno climático. O grito que avisa da presença do predador na calada da noite causa espanto, o mesmo grito durante a encenação ritual gera euforia. Sons graves ritmados podem ser usados para sincronizar a marcha, mas também para estimular a dança. Marcha e dança, por sua vez, são diferentes formas de estar no mundo, mas ambas se manifestam em som e movimento.

Nestas páginas explorei como os seres sonoros desenvolvem, desde os primórdios, formas de habitar o mundo a partir de silêncios, sons e os sentidos que a eles damos. Procurei mostrar como cada experiência sonora molda estas formas de habitar e como, reciprocamente, os sentidos que atribuímos a cada elemento da paisagem sonora molda nossa experiência nela imersos. Ao ganhar significados, os ritmos, timbres, intensidades, melodias e movimentos da música estabelecem comunicação entre humanos e não-humanos, em grupos ou individualmente para criar as diferentes concepções de identidade e diferença que usamos para construir nossa presença no mundo como *seres sonoros*.

Awê Pataxó: coisa dos antigos⁷¹

Pataxó, Muká, Mukaú [Pataxó, unir, reunir]
Canto Pataxó

Eu sou por quê você é
Princípio da filosofia africana Ubuntu

Parque Nacional do Monte Pascoal, 12 de janeiro de 2017, 19h. O bugueiro desacelera ao ver o pequeno grupo à frente e encosta às margens da estrada de terra. Daqui, seguiremos a pé até o local do Awê. O trajeto de meia hora entre a aldeia Xandó - na fronteira norte do Parque Nacional do Monte Pascoal, na Bahia - e Barra Velha, aldeia mãe dos Pataxó, foi iluminado pelo nascer, no mar, da primeira lua cheia do ano. Depois de caminhar por uma trilha na mata, chegamos à clareira em que o Awê acontecerá. No final da trilha, outro pequeno grupo de visitantes aguardava a orientação dos Pataxó presentes para o começo do ritual. Alguns recebem pinturas corporais, traços vermelhos e pretos nos rostos e braços; outros bebem o cauim (kawĩ), bebida alcoólica feita de mandioca. Ao fundo, meia dúzia de mulheres preparam a brasa e enrolam pedaços de peixe em folhas de patioba.

Raonir, o vice-cacique de Barra Velha, é o líder da festa. Além de professor de Patxôhã, é bicampeão de arremesso de lança dos jogos indígenas, feito que o levou a carregar a tocha Olímpica nas Olimpíadas do Rio. Raonir explica que o

---

⁷¹ Este capítulo é uma tentativa de descrição e tradução do Awê realizado pelos Pataxó em 12/01/2017, dia da primeira lua cheia do ano. A primeira parte do capítulo descreve o Awê em detalhes, seus cantos, danças e minhas impressões durante a participação no evento. A recomendação aos leitores é que leiam o capítulo em paralelo à escuta da gravação, feita por mim e disponível em: <https://soundcloud.com/user-528846260/awe-da-lua-cheia>. Cada evento sonoro por mim descrito tem uma marcação de tempo específica, destacada em colchetes nas notas de rodapés e facilmente encontrável na linha do tempo da gravação.

local da clareira havia sido escolhido pelo Pajé, um local sagrado no qual os Pataxó construirão, em breve, um Kijeme para abrigar as festas futuras. Ele avisa que a contribuição de R\$25, pedida a nós, participantes de fora, ajudará a custear a construção, cuja estrutura, algumas toras de madeira assentadas como colunas em torno da clareira, já começa a aparecer. Por volta de 50 homens e mulheres Pataxó vestidos com o Tupsay (saías de estopa) e enfeitados com Massaká (colares de sementes) se dividem entre as tarefas de preparo de comida e bebida, recepção dos convidados (visitantes como eu ou Pataxó de outras aldeias), pintura corporal e a manutenção das duas grandes fogueiras. Alguns, incluindo Raonir, levam Urataká (cocares de pena de pássaros) nas cabeças.

Próximo ao centro da clareira, ao lado das fogueiras, Raonir começa a discursar em Patxôhã, os Pataxó se aproximam, e, atrás deles, nós. A paisagem sonora da clareira envolve a voz de Raonir, em uma mistura de sons de pássaros, cigarras, estalar da madeira queimando na fogueira e a tosse dos participantes, ao serem envoltos pela fumaça de aruanda, almesca, alecrim, fumo e outras ervas medicinais que queimam nos timberos. Quando todos se aproximam, ele passa ao Português:

Boa noite a todos (...) hoje para o nosso povo Pataxó é uma noite muito sagrada (...) hoje a nossa primeira lua cheia, é um início de um ciclo onde tudo começa, a lua cheia pra nós, povo Pataxó, é uma força de sabedoria, onde a gente temos ela como nossa mãe velha, onde ela nos mostra o dia, a noite, as marés, os tempos de se fazer as coisas, dentro do nosso conhecimento. E hoje a gente está aqui buscando essa força, essa sabedoria da nossa mãe velha (...).

Séculos atrás a gente era obrigado a não fazer isso, mas hoje, graças à luta e a sabedoria dos nossos velhos e dos nossos sábios, nos estamos aqui. Sei que muitos de vocês vieram em conhecer um pouco da nossa história e muitos se perguntam: "hoje o povo Pataxó tá aí morando em casa construída, tá com a tecnologia na mão", isso foi imposto a nós, a gente foi obrigado a ter isso dentro do nosso povo. Mas não é isso que vai deixar, ou falar ou dizer quem somos nós, o povo Pataxó.

A gente temos os nossos momentos sagrados da gente poder fazer as nossas missões do nosso povo, da nossa luta, por que é isso que nos fortalece, é isso que faz com que as nossas crianças, elas vejam que a nossa história e a nossa luta é a nossa base da nossa identidade, da nossa vida. (...) Eu sei que muitos de vocês, dentro da selva de pedra de vocês, ainda conseguem encontrar um espacinho de tempo pra sentir

isso que é eu, você e a nossa mãe natureza... ela tá aí, ela nos ensina tudo, ela nos ensina a simplicidade de viver entre nós mesmos, tanto nós índios como os brancos, a gente tá deixando se perder essa essência, essa essência que é o comum, essa coletividade entre nós seres humanos, essa sabedoria que a natureza nos ensina.

A nossa mãe velha já está ali apontando entre as árvores... quem tava aqui em silêncio pôde ouvir o canto de alguns pássaros. Isso é sabedoria, isso é uma mensagem, isso é nossos velhos que tão aí às nossas voltas, dizendo pra nós que temos que caminhar com nossa história (...) esse lugar é muito sagrado, por isso que eu pedi a vocês que pudessem tirar o chinelo, pra poder sentir isso. Lá na selva de pedra você não sente isso. Então quando você chega aqui sinta-se em casa, sinta-se à vontade... por quê isso aqui pra nós é um recomeço, do hoje, do passado e também do futuro, e a gente vamos lutar muito pra que isso não possa se perder... por que hoje também a cultura em si da mídia é muito predatória, ela diz que as outras culturas é inferiores mas a gente diz que a nossa é importante. A nossa é importante.

Então eu peço a vocês na hora que a gente tiver abrindo o nosso momento que vocês fechem os olhos, dêem as mãos, vamos fazer um grande círculo em volta dessas duas fogueiras e vamos fazer nosso momento sagrado. (...) Vocês vão poder sair daqui com as próprias opiniões de você, por que nós seres humano somos isso, a gente tem nossas ideias, nossos pensamentos, as nossas visões, mas, quando a gente passa a conviver junto com um irmão, a gente começa a ter um pensamento mais coletivo, mais humildade entre nós mesmos.

Eu aqui em nome do povo Pataxó quero agradecer a presença de todos que vieram nos visitar e pisar nesse espaço sagrado e a gente se sente muito bem, muito feliz de receber todos vocês (...) Vocês vão sair daqui com outra força, com outra energia... sei que cada um de vocês está contando o dia de poder ficar mais dias aqui até a hora que se perguntam, será que vale a pena voltar lá pra selva de pedra? Mas infelizmente, tudo hoje gira em torno do capitalismo e isso pra nós é muito ruim.

Vou passar aqui uma medicina rapidamente, pra gente começar nosso trabalho. Vou pedir a vocês que façam um grande círculo em volta das duas fogueiras, pra que a gente possa ficar no meio e vocês fiquem pro lado de fora, todo mundo segurando as mãos pra que a gente possa passar essa energia positiva tanto pra nós, o povo Pataxó, quanto pra vocês também.⁷²

Terminada a fala, maraká (*marakãynã*), chocalhos de cabaça ou coco, são tocados para dar início ao ritual. De mãos dadas, formamos dois grandes círculos: o de dentro, mais próxima às fogueiras, formado pelos Pataxó, e o de fora, com os demais participantes, moradores da vila e visitantes. Uma voz alta e clara surge, conduzindo os sons da floresta e da fogueira para o fundo da paisagem. Vem de uma parte não iluminada da clareira, uma voz feminina, mais

---

⁷² Transcrição de trechos da fala de abertura de Raonir em Português [00h01m05s].

velha. Logo em seguida, as dezenas de Pataxó seguem a voz inicial em uníssono. O que escuto é a oração *Kanã Pataxí Petoĩ*⁷³, entoada no início dos rituais para, em comunhão, pedir a Niamisũ (Deus) iluminação, proteção e sua presença durante toda a noite (VIEIRA, p.37).

Os cantos dos Pataxó são muitos, mais do que cabe em uma só noite de festa. Muitas canções ficam de fora e as que entram são escolhidas de acordo com o tema do ritual. A festa de hoje, o Awê da primeira lua cheia do ano, é dedicado à 'mãe velha', haverá, portanto, grande participação feminina nas danças e cantos do ritual. A ordem das canções é geralmente cronológica: as canções mais antigas aparecem no começo, para que os mais jovens possam aprender as letras e melodias, levando a tradição adiante.

Apesar de não conhecer detalhes sobre o canto⁷⁴ entoado logo após a oração, a primeira palavra cantada é *Pindorama*, o que diz muito sobre o tempo ao qual o canto remete: *Pindorama*, Terra das Palmeiras, é o nome dado à terra indígena em sentido amplo. Traduzir Pindorama como *Brasil* seria restringir o sentido do termo e o território que representa, seria impor fronteiras nunca conhecidas pelos antigos habitantes destas terras. A *invasão de Pindorama* pode ser um dos outros nomes do episódio que aprendemos a conhecer como o *descobrimento do Brasil*. Episódio que só ocorreu, como conta Pero Vaz de Caminha, pelo avistamento "*dum grande monte, mui alto e redondo*" (CAMINHA, 1999), monte este que fica a uma curta caminhada de distância da clareira aberta no local escolhido pelo Pajé. Tivessem os Pataxó realizado um Awê no cume do Monte Pascoal naquele dia de 1500, logo ali, do outro lado do rio Corumbau, a luz das fogueiras poderia ter facilitado a navegação da esquadra de Cabral.

Minha divagação histórica é bruscamente interrompida pela entrada do tambor, que faz sua estreia na noite de hoje. Feito de madeira e couro de animal, não é um tambor grande, justamente para ser tocado enquanto se dança. Mesmo

---

⁷³ [00h 14m 53s]

⁷⁴ [00h 18m 23s]

pequeno, seus graves abrem minha escuta, até então atenta aos agudos episódicos dos maraká e estalos da fogueira, e as vozes dos Pataxó. Agora emolduradas pelo tambor e maraká, as vozes entoam quatro cantos, sob um ritmo e melodia que me soam similares entre si⁷⁵.

A sequência começa com uma saudação em Português: "*Boa noite minha aldeia, como vai, como tem passado? Eu quero muita paz, muita alegria para nós brincar*", embora, em pesquisas posteriores, eu tenha encontrado uma versão bem menos amigável do canto: "*Boa noite minha aldeia, como vai, como tem passado? E eu só como carne crua meus irmãos e engulo sem mastigar*" (SANTANA, p.55)⁷⁶. O segundo, *Eu sou índio guerreiro* conta a experiência de caça e fala sobre a preservação da natureza; o terceiro, *Eu vou com meu puhuy* (arco), combina Português e Patxôhã para falar sobre os trajes e alimentos da festa do 19 de Abril, o tal Dia do Índio, que, para os Pataxó, é um dia de festa (outras etnias o passam em luto); a quarta canção da sequência, *Adeus Monte Pascoal*, era cantada na caminhada de volta do Monte, ponto importante na cultura Pataxó, frequentado pelos antigos para realização de rituais (VIEIRA, 2016).

Este último canto reacende, em minha mente, a imagem da fogueira Pataxó no cume do Monte Pascoal, substituindo as estrelas como guia da nau capitânia de Cabral durante a noite. Ainda que não tenhamos como saber, por mais poética que a cena possa parecer, se o Awê já acontecia naquele tempo, este é o único ritual Pataxó considerado coisa dos antigos, "*algo que sempre existiu e que nem os avós dos velhos sabem dizer quando começou*" (GRUNEWALD, p.251). Em comunidades orais, os *avós dos velhos* estão entre as fontes históricas mais antigas ainda preservadas. Por ser tão antigo, o Awê escapa às definições: dias depois da festa, me contou Dona Ana, esposa do cacique Currupixá, da aldeia Xandó, que "*o Awê é alegria, onde a comunidade esquece os problemas*",

---

⁷⁵ [00h 21m 50s]

⁷⁶ Não encontrei gravação desta versão, mas, além da coincidência na métrica e forma dos versos, a versão cantada no Awê que presenciei aparece no começo da noite, indicando ser canto antigo, como também aponta a autora.

Clérison, professor da escola da aldeia Xandó, me disse que "*o Awê é um encorajamento, sai todo mundo firme*". Outras fontes falam de união, amor, espiritualidade (ibidem, p.22). Raonir, o vice-cacique de Barra Velha, diz que o Awê pode ser uma cerimônia, uma festa ou um ritual, depende de quais cantos são entoados (ibidem, p.19).

O Awê acontece em homenagem à Lua e ao Sol mas pode ocorrer também em outras ocasiões. Awê me parece ser o nome que os Pataxó dão a importantes eventos como o de hoje, que misturam espiritualidade, história, festa, comunhão, política e coletividade em forma de canto, dança, música, estória, comida, bebida, práticas medicinais, xamanismo, pintura corporal e, certamente, outros elementos que me escapam aos sentidos.

Percebo que a abertura de cada sessão de cantos⁷⁷ geralmente começa com uma voz masculina que, em Patxôhã, possivelmente indica o que será cantado, e é prontamente respondida pelos maraká e tambores, que ditam o ritmo da entrada e abrem espaço para as vozes. Os versos são muitas vezes repetidos e as indicações de fim de cada canção ou sessão de cantos aparecem nos espaços entre as repetições, previamente sinalizados com gritos agudos. As convenções de entradas e saídas são pouco importantes, não parece haver grande preocupação em partir do silêncio ou retornar a ele, como é comum na tradição musical erudita. É comum que alguns instrumentos sigam um pouco além da indicação de final da sessão, e, quando o acordo pelo término é finalmente aceito por todos, o fechamento ocorre com os mesmos gritos agudos, além de batidas de maraká e eventuais comentários sobre a performance: "*tá bonito!*".

---

⁷⁷ A divisão em sessões de cantos é minha. Fazem parte da mesma sessão os cantos de ritmo, melodia ou andamento parecidos aos meus ouvidos, cujas pausas entre eles é curta, e nelas os instrumentos seguem soando ou sofrem breves pausas. As divisões entre sessões são mais longas, não há instrumentos tocando e pode haver curtos diálogos entre os Pataxó. A tentativa de agrupamento é baseada na sugestão de BASTOS (2012, p.15) baseada na recomendação de Anthony Seeger de que podem ser mais convincentes análises e descrições que incluam mais unidades musicais. Porém, os riscos de arbitrariedade da divisão são todos meus.

Uma nova sessão, de ritmo mais lento que a anterior, inaugura o movimento da roda⁷⁸. O toque do tambor marca a pisada do pé direito enquanto os Pataxó, em fila, circulam. Os maraká e outros chocalhos de tornozelo, em sincronia com a pisada⁷⁹, confundem meu impulso de separar dança de música. A pisada e a voz são descritos pelos Pataxó como instrumentos musicais que não são objetos, e para colocá-los em uso "*é necessária somente uma entrega de espírito para que tudo entre em harmonia*" (VIEIRA, p.36). De fato, nada me parece, aos olhos e ouvidos, estar em desarmonia. Acompanho as silhuetas se aproximando, ganhando destaque na contra-luz do fogo e voltando à escuridão. Mulheres, homens, adultos e criança colocam, um a um, diferentes vozes e instrumentos em primeiro plano. E todos, invariavelmente, sincronizam a firme pisada do pé direito com a batida do tambor, amplificando ambos mutuamente.⁸⁰ Descalço, ao lado do grupo, mais uma vez me confundo em meus sentidos: ouço, tanto quanto sinto, o pulso grave do Awê.

Desta sessão, só encontro informações de alguns cantos em minhas pesquisas posteriores. O terceiro, *muká mukaú*⁸¹, traduzido como *unir, reunir*⁸² (MATALAWÊ, 1999 apud SANTANA, p42), fala da alegria pela união durante o Awê. O canto seguinte⁸³ fala da Lua, a *mãe velha*, personagem principal da noite. O canto reforça a importância, para os Pataxó, de pisar firme no chão: "*a lua clareou o índio pisou na aldeia, pisa meu caboco, pisa, pisa em nossa aldeia!*". O último canto da sessão⁸⁴, também fala da importância de conectar-se através da pisada, só que dessa vez, no tronco da Jurema (*mimosa hostilis*), planta sagrada para muitos povos e religiões do Norte e Nordeste brasileiro:

---

⁷⁸ [00h 30m 35s]

⁷⁹ Assim como os Pataxó usam chocalhos no tornozelo, os antigos gregos usavam o *kroupalon*, uma grossa sandália de madeira para sincronizar ritmos e passos. (SACHS, 1943, p.263)

⁸⁰ Essa técnica de sincronizar instrumentos graves para criar uma sensação de pulso é comum em muitas culturas musicais. No jazz americano, a sincronia entre as notas do contrabaixo e o bumbo da bateria é conhecida como *feathering* (derivado de *feather*, pena, pois a cobertura do bumbo é suave).

⁸¹ [00h 38m 55s]

⁸² MATALAWÊ. Letra de cantos. Bahia: Coroa Vermelha, 1999. In: ATXÔHÃ. Grupo de Pesquisa da Língua e História Pataxó. Apostila de Patxôhã. Bahia: Coroa Vermelha, 2000.

⁸³ [00h 43m 00s]

⁸⁴ [00h 45m 40s]

"estava sentado na pedra, esperando meu naô passar (...) pisando na nossa aldeia, no tronco da Jurema".

Conforme o ritual avança, os cantos vão ficando mais esparsos, com mais espaços entre eles, jogando por terra minha tentativa de agrupá-los em sessões. Os três cantos seguintes são em português e exaltam a identidade Pataxó⁸⁵. Frases como *"quem chegou foi Pataxó no romper da madrugada"* e *"eu sou um índio guerreiro"* são cantadas com vigor pela roda, misturadas a outras que falam das tarefas necessárias ao fortalecimento do povo Pataxó.

Após essas canções, parece haver alguma dispersão entre os Pataxó, há menos deles cantando e outros saem da roda, a alternância entre homens e mulheres cantando os versos contribui para esta breve sensação de esvaziamento. Os cantos seguem exaltando a identidade do povo (*"eu sou caboco eu sou guerreiro, com o meu puhuy eu sou ligeiro"*⁸⁶). Outro canto é aberto com *"os Pataxó pedem licença!"*⁸⁷. Em quatro cantos seguidos, fala-se em *hamiá* (ramiar, hãmyia, ou hameá), termo ligado ao ato de dançar, brincar, festejar, neste caso, de *fazer o Awê* ou *dançar o Awê* (VIEIRA, p.63). Com menos vozes cantando, posso direcionar minha atenção aos sons que meus ouvidos tendem a relegar como periféricos, de menor importância: os Pataxó fora da roda participam com imitações de animais, gritos, cantos de pássaros, risos e berros.

Nosso senso comum (moderno, urbano) sobre a música passa por reunir e organizar um conjunto de sons e emoldurá-los com silêncio. Seja em um estúdio de gravação, seja em uma sala de concerto, nos esforçamos para suprimir quaisquer sons que julguemos não fazer parte da música. Nada pode ser mais distante do que o que acontece com os Pataxó e outras etnias ameríndias: para eles, todos os sons ao redor fazem parte, tanto quanto os cantos e instrumentos, da performance musical.

---

⁸⁵ [00h 49m 20s]

⁸⁶ [01h 01m 35s]

⁸⁷ [01h 05m 10s]

A chamada do canto seguinte renova a energia do grupo, trazendo, em meio a gritos agudos, muitos de volta à roda⁸⁸. O canto repete, por quase 4 minutos, melodias criadas com a palavra *aruanda*, a erva usada pelos guerreiros para defumar o espaço do Awê e também para fins medicinais (ibidem, p.63). A erva, que provavelmente queima desde o começo da noite nos timberos que circulam na clareira, também é usada na liturgia do candomblé. A canção seguinte⁸⁹, sobre o canto de um passarinho, acaba com muitos gritos, batidas de maraká e uma salva de palmas, fato inédito na noite. O canto seguinte⁹⁰ que mistura Patxôhã com a frase "*eu canto pra Tupã, pra Tupã me ajudar*", termina da mesma forma.

Com mais de 1 hora de Awê, pela primeira vez as duas rodas - a interna, dos Pataxó, e a externa, dos visitantes - se mescla. O passo circular em volta das fogueiras é transformado em um grande caracol, típico daqueles das quadrilhas de festas juninas. Nele, quem não toca maraká ou tambores, bate palmas. O canto, em Português, diz:

Brasil que vive alegre muito valoroso
 Brasil que vive alegre para enfrentar
 As nossas armas já estão seguras
 E no momento manda me chamar
 Barra Velha para ser feliz
 Porque somos donos dessas terras
 Ó pátria amada quando canta o seu hino
 Os Pataxó compreendem seu destino⁹¹

A letra deste canto parece, se comparado aos anteriores, ter grande influência da minha cultura eurocêntrica, mas que aqui já chamei urbana e moderna⁹². O *Brasil* não havia sido mencionado em nenhum dos cantos até então, e outros termos como *pátria amada* e *hino* tampouco parecem ser comuns à fala dos

---

⁸⁸ [01h 12m 40s]

⁸⁹ [01h 17m 06s]

⁹⁰ [01h 22m 20s]

⁹¹ [01h 26m 30s], letra transcrita por VIEIRA, p.47.

⁹² Não defendo, com a separação entre a *minha* cultura e a cultura *Pataxó*, que possam haver culturas *puras*, livres de hibridações ou sobreposições. Tais paralelos, que reaparecerão ao longo do texto, são feitos com o propósito de reforçar os caminhos que conectam estes pólos, e não com o de isolá-los ainda mais.

Pataxó. Descubro, tempos depois, que uma das minhas fontes, um jovem pesquisador Pataxó, se refere a esse canto como *hino pataxó*. Desconfio, a essa altura, que estamos nos aproximando do encerramento do Awê: me indicam isso a mistura dos Pataxó e dos demais participantes na dança; a letra cantada, diferente das demais e, por fim, o retorno de todos os presentes ao centro da clareira para participar do canto. Uma grande salva de palmas ao final do canto reforça minha suspeita.

De fato, o Awê, como apresentei até agora - um ritual comunitário coerente aos meus olhos e ouvidos, e do qual participam ativamente todos os Pataxó presentes - chegou ao fim. Em nenhum outro momento da noite de hoje todos os Pataxó presentes, ao menos os que identificado pelos trajes, estarão em volta da fogueira cantando o mesmo canto ou dançando a mesma dança. Além disso, o que até aqui foi uma grande roda de meia centena de homens e mulheres em igual proporção, passará a ser um domínio majoritariamente feminino. De agora em diante, os homens deixarão, aos poucos, a roda, assim como deixarão de chamar a maioria dos cantos.

O primeiro canto após o hino, pergunta: "*Cacique da mata, aonde tu anda?*"⁹³ ao que é respondido por "*Na mata escondido, tecendo uma tanga. Fazendo um pedido que meu pajé manda!*". Chamado pelas mulheres, é cantado em uma região bem aguda da voz, que os poucos homens ainda presentes parecem se esforçar para atingir. Meus ouvidos - acostumados ao conceito específico de afinação vocal herdado do canto gregoriano europeu pela música popular urbana do Ocidente, no qual poucas combinações de intervalos musicais são consideradas afinadas e muitas *fora de tom* - naturalmente procura, em vão, encontrar estes mesmos padrões no jogo de vozes presente.

---

⁹³ [01h 30m 12s]. Na gravação a canção começa de forma abrupta. Havia desligado o gravador pensando que o Awê tinha terminado.

Em seguida, entra o canto *Guerreiro de Pena*⁹⁴, que "*fala sobre os guerreiros e suas conquistas e lutas pela terra, e é onde os Encantados, às vezes, se manifestam nas pessoas para dançar, e outras vezes eles estão presentes, mas não se manifestam*" (VIEIRA, p.45). Trago este trecho por dois motivos: primeiro, para reforçar minha sensação de que, após o que chamei de fim do ritual, havíamos realmente entrado em um reino desconhecido. Todos os padrões que, em minha presunção, me esforcei para identificar (ou, em minha ignorância, me forcei a criar) durante o ritual, sejam os musicais, coreográficos ou de comportamento, não seriam mais, a partir daquele momento, seguidos. Dou crédito, tentando justificar o estranhamento em tudo o que a partir de agora testemunho, à presença dos Encantados.

Em segundo lugar, o fato de que "*outras vezes eles estão presentes, mas não se manifestam*" vem para deixar claro minha total incompetência em delimitar o momento da transição. É possível que eles estivessem presentes desde o acender das fogueiras. É possível que toda a ordem, sincronia e comunhão presentes em grande parte do Awê só tivessem sido possíveis graças à presença deles. Só posso afirmar, de fato, que os Encantados estiveram presentes no Awê pois ouvi e gravei suas vozes⁹⁵ ao anunciarem sua presença, incorporados em duas jovens presentes.

Raonir, o vice-cacique, me confirma, em conversa posterior, que os Encantados são espíritos de antepassados e protetores, mas também líderes espirituais que já se foram e que retornam para trazer mensagens, brincar, observar ou apenas cantar. Para o vice-cacique Sairi, escritor e pesquisador da cultura Pataxó que ainda não havia entrado neste relato, os Encantados são "*seres que, dependendo do momento, ele concentra dentro de si uma força do bem ou uma força do mal*"⁹⁶.

---

⁹⁴ [01h 34m 30s]

⁹⁵ Cuja publicação me foi autorizada pelo cacique da aldeia Xandó, Sebastião (Curupixá).

⁹⁶ Em conversa particular no dia seguinte ao Awê.

Os maraká nem bem soavam ao final do canto e uma voz feminina já puxava o seguinte⁹⁷: "*saia da mata ô cacique, venha pra cá com seus...*". O número de Pataxó que segue cantando é pouco mais de uma dúzia, e já não dançam em círculos, mas sim agrupados de forma aparentemente aleatória. Três ou quatro homens seguem no grupo, tocando um tambor e alguns maraká. Em dado momento, alguns param, outros seguem, há menos concordância do que antes. Até que o tambor faz um claro chamado de encerramento e o canto termina.

Nessa hora, um canto que já havia sido cantado hoje retorna, puxado por uma voz feminina trêmula.⁹⁸ O canto que retorna é o que pergunta "*cacique da mata, aonde tu anda?*", o primeiro a ser entoado após a maioria dos Pataxó terem deixado a roda. Apesar do curto espaço de tempo que separa a repetição do canto, noto que a segunda versão é entoada numa região ainda mais aguda do que a primeira⁹⁹. Quando, mais à frente, Raonir me confirma que são as mulheres quem tem o dom de receber os Encantados, sendo a aparição em homens muito rara, me vem a ideia de que o canto ainda mais agudo pode ser uma forma de aproximar a performance do universo feminino, em preparação para receber os Encantados, ou já sob influência destes.

Outra hipótese que levanto para explicar a versão mais aguda, ainda dentro dos contornos sobrenaturais que o Awê começa a tomar, é a relação entre esforço físico e transe: quanto mais aguda é a melodia, mais trêmulas e oscilantes são as vozes, e maior parece ser o esforço, na respiração e nas cordas vocais, para realizar o canto. A estafa física, natural após mais de uma hora de dança e cantoria incessante, é não só condição comum aos participantes de ritos musicais antigos em diversas partes do mundo¹⁰⁰ como parecer ser exigência àqueles prestes a entrar em transe mediúnico.

---

⁹⁷ [01h 41m 15s]

⁹⁸ [01h 45m 40s]

⁹⁹ A variação entre a linha melódica da primeira versão e a da segunda é de 3 a 4 meio tons (cada meio tom sendo uma tecla do piano). Comparando as notas mais agudas da melodia em cada versão, na 1ª ela varia entre 1000 e 1030Hz (entre si 5 a dó 6 do piano), na 2ª versão, a nota equivalente está entre 1230 e 1260Hz, um ré sustenido 6.

¹⁰⁰ WALLASCHEK (1893) cita casos na África, Austrália, Ásia e Américas, p.232 e 291.

A essa altura, a sensação de desequilíbrio que já ouvia nas vozes dos Pataxó chega também à interação física entre os que seguem no centro da clareira. Não há mais coreografia, os presentes, como que desorientados, cambaleiam em círculos, alguns repetem versos enquanto outros cantam versos novos. Ouço defasagens nas vozes, nos ritmos (de corpos e instrumentos) e nas melodias cantadas. Começo a ter dificuldade de identificar as letras, mesmo em Português. Dois novos cantos, curtos e de melodias similares, falam com o cacique, apesar deste não ter se apresentado ou tomado a palavra até então. O primeiro é entoado por uma trêmula voz feminina¹⁰¹, o segundo, o último da noite a ser puxado por um homem, diz, "*Ê cacique, bota os seus índios na união!*".

Passadas quase duas horas da fala de abertura de Raonir, um pequeno grupo segue ativo, meia dúzia de mulheres e um homem. Este, acompanho com atenção desde o começo do ritual. Com maraká sempre em mãos, passou a noite toda cantando e dançando na grande roda. Quando, durante as danças, a roda se transformava em uma fila circular, pude perceber que a sua frente ia o grupo de homens, e o de mulheres e crianças, logo atrás. A posição do homem, portanto, dividia e conectava os dois grupos. Notei também que seu modo de dançar era um híbrido entre a maneira dos homens - que pisam mais forte no chão e, mantém o tronco em linha reta, oscilando entre esquerda e direita - e a das mulheres, de pisada mais suave e com uma leve torção de tronco e quadris, que dão movimento aos Tupsay.

Nas culturas nativas americanas é comum a associação entre a androginia, a transgeneridade e as práticas místicas e xamanísticas. Entre os nativos da América do Norte, a crença comum é de que estes seres têm dois espíritos, podendo, portanto, não só realizar as tarefas cotidianas atribuídas aos diferentes sexos, como, principalmente, habitar mais de um mundo (WILLIAMS, 1992). No Brasil, culturas indígenas historicamente consideram indivíduos andróginos e transgêneros como seres virtuosos, de grande valor à sociedade por seus poderes místicos, de transcendência e cura (FREYRE, 2003, p.186).

---

¹⁰¹ [01h 47m 57s]

Talvez por isso este seja o único homem ainda presente no grupo quando ouço, pela primeira vez, vozes que não soam naturais. Se acompanho, ao longo de toda a noite, o Awê a dois metros de distância do grupo, agora, me afasto um pouco mais: não só desconheço as ações dos Encantados como passa a crescer em mim o desconforto por estar gravando o ritual. A breve fala surge após um período de silêncio e uma batida do maraká e parece dizer "*tão achando que é...[?] que tá aí é?*"¹⁰². Em seguida, uma convidada pergunta a outra o que a mulher disse, um bebê chora e, ao fundo, ouço uma gargalhada, interrompida pela voz feminina que puxa um canto em homenagem a Tupã.

Tupã é a manifestação divina por meio de sons de trovões durante tempestades (CANDIDO; NUNES, 2012, p.50), mas este canto fala especificamente de *Tupã da mata* como um caboclo, entidade espiritual que se apresenta sob forma indígena, não só na pajelança ameríndia mas também em vertentes da umbanda e candomblé (FERRETTI, 2001, p.13-26). A figura do caboclo (*ou caboco*, como aparece grafado em algumas fontes que encontrei) aparece em muitos cantos do Awê e revela o hibridismo que marca a religiosidade, não apenas Pataxó ou ameríndia, mas brasileira. O fato de Tupã ser um termo que vêm da família de línguas Tupi-Guarani, do tronco Tupi, ao passo que o Patxôhã, língua Pataxó, vir do tronco Macro-Jê, mostra que este sincretismo não é apenas religioso, mas também linguístico, e aponta para o Multilinguismo (RODRIGUES, 1986), muito comum nas antigas sociedades nativas sulamericanas.

Por duas vezes, as mulheres param de cantar para o Tupã da Mata, mas, em ambas, o canto é sustentado pelo Pataxó de feições andróginas, que as encoraja a seguir, até que uma voz feminina irrompe em um poderoso grito descendente: "*Jurema chorou! Jurema do lado de lá!*"¹⁰³, evocando novamente a planta sagrada, que mais tarde descubro ser também uma cabocla.

---

¹⁰² [01h 51m 00s]

¹⁰³ [01h 54m 20s]

O grito da mulher é tão forte e longo que, ao repeti-lo, ela perde a voz, o ar e o equilíbrio, quase indo ao chão. Toda vez que o grito '*Jurema chorou!*' é entoado, os maraká soam fortes. Saber que "*o maraká é fundamental para chamar os espíritos sagrados dos nossos antepassados para nos fortalecer*" (SANTANA, p21), torna mais claro, neste canto, o que significa *o lado de lá*. O canto segue com "*ô desamarra essa corrente, deixa o índio trabalhar!*".

Percebo na maioria dos presentes, Pataxó ou não, uma atitude de distanciamento em relação ao pequeno e resistente grupo que segue cantando. Pequenas rodas se formam em conversas paralelas, muitos se aproximam das brasas que mantêm quente a moqueca na folha patioba, outros vão atrás do cauim. Uma amiga me distrai oferecendo um pedaço de peixe, mas nego, tentando manter-me o mais próximo do grupo e ainda atento aos acontecimentos. Um novo canto começa, mas a nova paisagem sonora não me deixa identificar nenhuma palavra cantada: as conversas aumentam o nível de ruído; os participantes não cantam mais em sincronia, há grande defasagem entre as vozes; e, principalmente, os maraká há muito já perderam o padrão rítmico do começo do Awê, agora soam incessantemente, ora fortes, ora mais fracos.

Mesmo com o aparente descontrole físico do grupo, que cambaleia em círculos, consigo me aproximar novamente para tentar identificar ao menos partes dos cantos, cada vez mais curtos e com menos vozes sustentando-os. Trechos dos dois seguintes dizem "*já fechei a porta, já mandei abrir, quem tem sangue de caboclo... [?]*" e "*pisa [?], pisa ligeiro, não pisa na formiga se não atraí o formigueiro*". Durante o primeiro deles, uma das jovens da roda grita e berra, em vocalizações curtas, roucas e graves, impossíveis de descrever.¹⁰⁴ Ao fim do segundo canto, uma outra se dirige aos Pataxó dispersos: "*cadê essas músicas rapaz? Ôxi, canta aí pra nós!*"¹⁰⁵.

---

¹⁰⁴ [01h 59m 30s]

¹⁰⁵ [02h 01m 28s]

Por um momento, consigo distinguir, em meio às vocalizações da menina, as palavras '*mata bruta*', mas outra voz a encobre, logo seguida pelas demais, todos já roucas, gritando: '*LICENÇA!... nessa casa eu quero entrar!... sou mata bruta não ando sozinho... [?].... pisa no chão caboco, pisa no chão devagar!... [?]*'. Outros dois cantos curtos subsequentes citam *mata bruta*, mas não pude esclarecer se *mata bruta* é um caboclo específico, assim como Tupã da Mata e Jurema, ou se é uma denominação genérica. Neste caso, todos os caboclos indígenas seriam caboclos *da mata bruta*.¹⁰⁶

A jovem que vocaliza grunhidos e uma outra, de mesma idade e que canta em voz áspera, começam a se atirar vigorosamente nos braços dos demais. Com seus rostos cobertos pelos cabelos compridos, não conseguem enxergar, e cambaleiam em círculos, amparadas pelas demais mulheres e pelo homem do grupo. Mesmo a poucos metros, tenho dificuldades em enxergar o que acontece. Em transe, as meninas arrastam os pés na terra seca da clareira e levantam uma cortina de poeira, que se ilumina com a luz das fogueiras e não me deixa ver muitos mais que seus vultos. Duas fortes batidas de palmas anunciam a todos, finalmente, a presença dos Encantados¹⁰⁷:

---

¹⁰⁶ "Índio é o caboclo da mata bruta, selvagem, da mata fechada" SHAPANAN , 2004, p.325. In: PRANDI (2004).

¹⁰⁷ [02h 05m 35s]

Encantado 1

À esquerda, voz mais grave

tem que tomar conta do nosso [?]....

tem que cuidar do nosso temp[!]o...

Hum...

Hum...

Hum...

[?]

*tá pensando que aqui tá falando é as
menina? não é as menina não...*

hum... hum... hum...

deixa meu Tupã... deixa meu Tupã...

[?] sabe o que faz... [sussurando]

[?] brinca com mata bruta....*

mata bruta sabe o que faz...

[? - em Patxôhã] meu irmão [? - em Patxôhã]¹⁰⁸

Encantado 2

À direita, voz menos grave

aqui foi feito pra pisar pessoas

que acredita na gente...

nós só [?] feito pra pisar pessoas foi feito...

pra acreditar na gente...

tem que ter fé...

tá de verdade [?] de mentira...

sentimento falso a gente não gosta...

a gente sabe quem tá com verdade...

quem tá com mentira...

hum... hum... hum...

tem gente que fica dando risada aí fora...

achando que nós é brincadeira (...)

fica achando que nós é brincadeira

acha que é brincadeira....

---

¹⁰⁸ Transcrição da gravação por este autor.

A presença dos Encantados, agora explícita a todos, faz com que as rodas de conversa emudeçam. Suas falas parecem ser um recado aos que não creem em sua existência ou dão pouco valor a sua presença. Fico, em meus pensamentos, procurando motivos para suas falas que não sejam minha intromissão em gravá-los. Por mais que, de minha parte, meu interesse e curiosidade possam ser respeitosos, não faço a menor ideia de como minha presença e conduta está sendo recebida. Me acalma pensar que pode ter sido a presença de outros forasteiros no Awê, que, ao final, conversavam de costas para o grupo remanescente talvez tenha incomodado os Encantados. A própria dispersão gradativa dos Pataxó após o hino, que inclusive motivou a reclamação de uma das meninas ('*cadê essas músicas rapaz? Ôxi, canta aí pra nós!*') pode ter contribuído para a manifestação dos Encantados.

Sou interrompido em minhas inúteis atribuições de culpa pela voz feminina que identifico como a da mais velha do grupo, cantando o aparente fim da manifestação dos Encantados (embora já tenha aprendido que sua presença independe de sua manifestação): "*Eu já vou me embora, lá para minha aldeia, terra de caboclo [?], lá ninguém passeia...*"¹⁰⁹. Outros Pataxó retornam ao centro da clareira e se juntam ao canto. Talvez motivados pelas falas dos Encantados, os participantes de fora voltam, apreensivos, a aproximar-se. As duas jovens que acabaram de receber os Encantados se afastam do centro.

Ao fim do canto, Raonir e outros homens conversam, em voz alta. Falam em Patxôhã, mas por seus movimentos, posturas e entonações de voz, imagino que estão pedindo novamente a reunião de todos. Nesse momento, uma mulher, bem ao meu lado, diz a um pequeno grupo que se reaproxima: "*Por quê que tão correndo dos Guerreiro? Vocês não é Guerreiro? Pode correr deles não... [?] deles.*"¹¹⁰. Ela olha pra mim e sorri, sorrio de volta e aceno com a cabeça, como quem concorda.

---

* Uma terceira voz, aparentemente masculina, repete, bem ao fundo: '*mata bruta*'.

¹⁰⁹ [02h 07m 00s]

¹¹⁰ [02h 09m 20s]

Chegamos a última canção da noite, *Dawê mayõihé*¹¹¹, um canto de despedida e de certeza do retorno para o próximo Awê, traduzido do Patxôhã diz algo como '*eu já vou, mas estou sempre pronto pra poder voltar*' (VIEIRA, p.46). O canto termina com batidas de maraká e gritos de 'Awê!'. Raonir toma o centro da clareira pela última vez, para encerrar a noite:

Primeiro agradecer ao nosso Niãmisú pra gente mais uma vez cumprir a nossa missão, os nossos parente, agradecer os nossos Encantados, que pela graça do nosso Pai maior veio aqui nos visitar, trazer a nossa mensagem, também veio brincar conosco também e isso pra nós é muito importante.

Nós, o povo Pataxó, agradece muito presença de vocês aqui, espero que vocês voltem pra casa de vocês com essa energia forte, e isso aqui foi apenas um momento que aconteceu que nosso grande Pai Tupã permitiu pra que a gente pudesse tá aqui hoje e nós, com a força dele, com a força dos nossos Encantados e da luta do nosso povo, a gente vai resistir mais 500 anos, pra poder nossos filhos mostrar pra os de vocês que a cultura indígena é importante para o nosso país, para a vida do ser humano em si, que é a simplicidade de a gente poder viver junto e olhar um para o outro e dizer que nós somos iguais. A gente somos apenas diferentes nessa cultura que nos enche mais de força e energia pra poder a gente tá caminhando junto, é isso que nos fortalece e é isso que nós o povo pataxó tá aqui.

Nós não fizemos esse ritual pra vocês, nós fizemos pra nós, mas vocês também fizeram parte desse momento também que para nós é muito importante. Então os nossos agradecimentos, do povo Pataxó da comunidade da aldeia mãe, a todos vocês e aos nossos parentes também (...) e aí a gente entrega aqui o nosso trabalho ao nosso Pai Tupã e aos nossos Encantados aqui dessa floresta sagrada aqui da [?]. Cuidem disso aqui e a gente também vai lutar pra poder cuidar disso aqui e manter sempre o nosso pé pisando nesse chão sagrado com respeito. Awê Niãmisú!¹¹²

Uma forte salva de palmas preenche, pela última vez nesta noite, o espaço sonoro da clareira, antes ocupado pelo cantos do Awê. Me aproximo do centro da clareira para falar com Raonir, conversamos sobre as vantagens do rapé e outras medicinas Pataxó, mato curiosidades sobre os Encantados, e o vice-cacique aproveita para contar sobre a repressão histórica que seu povo sofre do governo e da sociedade como um todo. Conta também que muitos visitantes chegam esperando encontrar índios nus, vivendo em ocas de palha,

¹¹¹ [02h 09m 35s]

¹¹² [02h 11m 10s] Transcrição de trechos da fala de fechamento de Raonir.

mas que, após 516 anos de contato com a cultura branca, isso já não é mais possível, e não por escolha dos Pataxó.

Ele mesmo interrompe a conversa dizendo que outro Encantado acaba de chegar e, por isso, pede aos visitantes que dêem licença para que os Pataxó possam recebê-lo. Agradeço e cruzo a clareira uma última vez, deixando-a pela mesma trilha na mata. Do outro lado, estará a estrada que nos levará de volta a aldeia Xandó, na borda do Parque Nacional do Monte Pascoal. Percorrendo a trilha, sinto o frescor da mata realçar o calor, acumulado em meu rosto e corpo, que irradiava das duas grandes fogueiras. Meus olhos, antes acostumados aos tons ocres da luz do fogo, já se readaptam ao prateado do luar. Aos poucos, os estalidos da madeira em brasa e os murmúrios da fogueira ficam para trás. Em seu lugar, cantos de cigarras, pássaros, rãs e todos os sons da mata.

Memória Pataxó, de Arissana Pataxó, 2016.

Em um dos cantos do Awê os seres sonoros Pataxó cantam: "*Pataxó Muká Mukaú, Muká Mukaú, Muká Mukaú*". Traduzidas do Patxôhã, as palavras significam *unir* e *reunir*. Esta sequência de uniões e reuniões aponta para uma forma interessante de abordar momentos como a festa que testemunhei:

quando o evento termina os performers e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual eles avaliam suas concepções anteriores sobre o que aconteceria e sobre o que acontecerá na próxima vez. (...) O fato de que sempre existirá uma próxima vez aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música. (SEEGGER, 2008, p.238).

Ainda que a afirmação *sempre existirá uma próxima vez* não é algo que possa ser facilmente inferido sobre culturas ameaçadas como a dos Pataxó, é inegável que há uma extensa tradição envolvida no Awê. Formada pela sequência de uniões e reuniões, a tradição gera não só expectativas mas também, uma vez a performance realizada, alimenta as concepções sobre o que possam vir a ser as performances futuras. Pesquisas, relatos e descrições da performance (termo comum na etnografia musical que significa o próprio evento musical, apesar de soar técnico ou moderno demais para nosso contexto) contribuem para formar essa tradição e entram para a história da recepção do evento musical em questão. Em culturas orais, é difícil rastrear a história da recepção de um evento musical, como podemos fazer, por exemplo, com a música clássica ou com gêneros populares modernos. Daí a importância dos anciões para dizer ao grupo de que forma o Awê e outras *coisas dos antigos* chegaram aos dias de hoje.

Para quem nunca presenciou um Awê ou não sabia que ele existia, ler essa narrativa e escutar as gravações do dia criam uma expectativa sobre o que é a festa. Membros dos Pataxó, pesquisadores e especialistas em cultura e música ameríndia, ao lerem o relato acima, poderão, temo, desacreditá-lo por suas falhas conceituais, seus preconceitos, ou por ter sido feita por um branco, nem sequer etnólogo, musicólogo ou antropólogo de formação; ou, espero, irão refletir sobre as condições em que este Awê específico aconteceu naquela noite,

como ele foi por mim traduzido e como este Awê se relaciona com os demais, anteriores e futuros. Este fato, o de que este trabalho é *uma* visão de *uma* edição do Awê, nos leva ao outro elemento base da etnografia de um evento musical: a mudança.

A mudança deixa sua marca nos espaços e tempos entre cada *união* e *reunião* (de um Awê, um festival de música pop ou uma roda de samba) e é dado certo, já que não há como discordar de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior. Assim, não garanto, e nem poderia, que os Awê anteriores, realizados mesmo antes dos avós dos velhos terem nascido, foram como este que descrevi. O mesmo digo para os Awê que virão. Posso garantir apenas que o que vi, ouvi e senti naquele 12 de Janeiro foi contado da forma mais fiel que pude. O que me escapou no momento da festa, busquei reunir em pesquisas posteriores, conversando com as lideranças Pataxó locais (caciques e suas esposas, vice-caciques, pajés, escritores e professores), consultando trabalhos sobre o Awê e a cultura Pataxó realizados por pesquisadores, em sua maioria Pataxó, nos centros universitários da região¹¹³ e, também, revisando a bibliografia sobre a cultura dos povos nativos brasileiros.

O *unir* e *reunir*, cantado pelos Pataxó, fala também sobre as dinâmicas entre centro e periferia que regem a vida das sociedades indígenas brasileiras sob muitos aspectos. Nelas, de forma geral, quanto mais perto do centro do grupo acontece determinado evento ou atividade, maior é seu caráter coletivo, público e comunitário. O contrário também vale: a periferia representa o domínio do individual, doméstico, particular. Não à toa, em muitas etnias, as aldeias são construídas na forma de um grande círculo, cujo centro protegido é o espaço cerimonial e ritual, comum à todos.

---

¹¹³ Dentre eles, destaco o Programa de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FAE-UFMG); o Grupo de Pesquisa da Língua e História Pataxó – ATXOHÃ; o Programa de Extensão da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) em Arte, História e Língua Maxakali-Pataxó e, por fim, o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

O mesmo ocorre no universo particular de cada oca, maloca ou kijeme (algumas delas também circulares em sua arquitetura): as redes ficam dispostas nas periferias e, no centro, encontra-se o espaço comum aos moradores. Esta dinâmica geral entre centro (coletivo) e periferia (individual) aparece frequentemente em culturas Xinguanas, falantes de línguas do tronco Macro-Jê (que inclui os Pataxó) e falantes das línguas da família Tukano (CASTRO; MATTA; SEEGER, 1979).

Rituais como o Awê e seus preparativos são formas que os grupos têm de aproximar-se, física e metaforicamente, do centro da aldeia e uns dos outros, ou seja, de reforçar a comunidade, o sentido de pertencimento ao grupo. As cerimônias musicais já foram descritas, em relação aos habitantes indígenas do Alto Xingu, como linguagem por excelência (BASTOS, 1999a, p.34), promovendo a comunhão entre distintas aldeias e etnias em um nível mais profundo que outras formas de relacionamento intertribal, como os casamentos e as trocas comerciais. Minhas conversas com as lideranças das aldeias Barra Velha e Xandó durante a semana do Awê e as pesquisas e posteriores apontam que o Awê tem função similar para os Pataxó. Não à toa, para este Awê da Lua cheia foram convidados, e estiveram presentes, Pataxó de outras aldeias da Bahia e de Minas Gerais.

Esta *valorização do centro* em épocas de ritual deixa marcas que podem ser percebidas mesmo por quem não participa das festas. Em sua fala de abertura, Raonir deixou claro que os fundos obtidos com a presença dos visitantes no Awê serão usados para construção do novo Kijeme, sede de cerimônias futuras. Outros observadores, em profunda imersão na cultura ameríndia, perceberam como o centro da aldeia dos Kisêdjê (falantes de uma língua do mesmo tronco da falada pelos Pataxó) é valorizado nas épocas próximas ao ritual: durante este período, as pessoas passavam mais tempo na aldeia e as expedições eram mais curtas. Já em épocas sem ritual "*as atividades comunitárias eram raras, e o pátio da aldeia literalmente perdia a clareza. Moitas de capim cresciam dentro do círculo das casas*" (SEEGER, 2015, p.143). A relação entre centro e periferia é

tão forte nos Kisêdjê que a área atrás das casas, a parte mais externa do círculo da aldeia, é considerada *lado morto*, no qual nunca se deve cantar, mesmo em épocas de festa (ibidem, p.145).

A relação entre centro e periferia expressa na organização dos (do canto superior esquerdo ao canto inferior direito) Kaiapó (1-2), Xavante (3), Kamayurá (4), Tupinambá (5) e Yanomami (6).

Notei, tanto em suas falas públicas quanto na conversa que tivemos após o Awê, que Raonir raramente usou o pronome *meu*. Basta reler as transcrições para ver que em sua fala o *nosso* aparece incontáveis vezes, e em sentido mais amplo possível: refere-se sempre ao *Povo Pataxó* como um todo. A língua dos Pataxó, o Patxôhã, também reflete este sentido de coletividade de seu povo. O professor e linguista Ajuru Pataxó explica que, para designar o plural em uma frase, os Pataxó adicionam a palavra 'p' ao final de uma palavra. Assim, se '*kãñã taputary*', significa 'meu parente', '*kãñãp taputary*' significa *meus parentes*. Ao ser perguntado o porquê dessa letra para designar o plural, ele responde: "o *p*? O *p* de Pataxó" (FERREIRA, 2016).

Além disso o uso de Pataxó como sobrenome é comum entre os membros da etnia: Raonir, o vice-cacique, apresenta-se como Raonir Pataxó. Ajuru Pataxó é o nome completo do professor que elucida o uso do *p* como plural, Arissana

Pataxó o nome da artista autora do quadro mostrado acima. Kanátyo Pataxó é o nome de um autor consultado e por vezes citado nestas páginas.

Esta tendência, típica dos rituais, de transformar o individual em coletivo, atraindo todos ao centro da vida social, aparece também entre os Kisêdjê do Xingu. Durante a festa do Rato, que pode durar até 14 dias ininterruptos de cantos e danças, a vida cotidiana é suspensa. Se o dia-a-dia Kisêdjê é baseado na predominância das atividades individuais ou da família nuclear auto-suficiente, durante o ritual e sua preparação, a coleta, caça e pesca são coletivas, assim como a distribuição de comida na aldeia (SEEGGER, 2015, p.34).

Isso não significa, porém, que, em períodos não ritualísticos, os membros das sociedades indígenas sulamericanas se comportam de maneira individualista como as pessoas da sociedade da qual faço parte (urbana, ocidental, moderna). As próprias noções de unidade e coletivo daquelas sociedades são muito distintas das que ocorrem por aqui. Se na cultura branca eurocêntrica toda pessoa é *indivíduo* (que não pode ser dividido), isso é raramente verdade para as culturas nativas de nosso continente. Para eles, a organização e a experiência social é estruturada de forma tão coletiva que até mesmo os corpos, em muitos sentidos, são compartilhados (CASTRO; MATTA; SEEGGER, 1979).

Para muitos grupos falantes de línguas Jê, Pano e Tukano, bem como habitantes do Xingu de várias famílias linguísticas, há uma série de práticas alimentares e sexuais, restritivas e prescritivas, que conecta grupos de pessoas de forma a criar uma noção de intimidade inexistente entre os membros da minha cultura. Quando um Kisêdjê fica doente, por exemplo, seus pais e irmãos devem alterar a própria alimentação para ajudar na recuperação do enfermo (SEEGGER, 2015, p.169). Entre os Kamayurá, a fecundação ideal é aquela feita por mais de um homem, sendo o pai da criança por vir aquele que mais doou sua substância (BASTOS, 1999a, p.39), ainda que todos os participantes sejam responsáveis por sua criação. Para os Kaxinawá, também conhecidos como Huni Kuin, falantes de idioma Pano e habitantes do Oeste da Amazônia, entre o

Acre e o Peru, o termo *manuaii* é usado tanto para descrever a saudade de um parente próximo quanto a sede. Para eles "o conceito de corpo (*yuda*) pode ser estendido a *nukun yuda* (nosso mesmo corpo)" (LAGROU, 2002, p.31). A forma coletiva de produção de pessoas nestas sociedades ocorre por meio de práticas e mitos ao redor da fabricação (ato sexual, gestação e criação), decoração (pinturas, alargadores e outros ornamentos), transformação (puberdade e menstruação) e destruição (morte e canibalismo) coletivas dos corpos.

A forte noção de grupo entre estes seres sonoros faz com que suas músicas sejam, muitas vezes, uma manifestação deste corpo coletivo. Nos cantos e danças as funções específicas são raras: o efeito sonoro e visual desejado é alcançado pelo conjunto de pessoas, que muitas vezes repetem os mesmos gestos e sons. Quando há poucas vozes em um canto ou há divisão de funções, é comum a alternância entre vozes dentro de uma mesma melodia. Os etnomusicólogos dão a esta técnica de canto coletivo o nome *hoquet* (solução, em francês). Ao contrário da técnica europeia de contraponto, na qual cada voz ou parte do grupo é responsável por diferentes melodias que se interpõe e dialogam (como em uma conversa), no *hoquet* todos são responsáveis pela melodia única. A ideia é justamente que a voz coletiva do grupo se sobreponha às individuais.

Outra forma de compartilhamento e coletividade dentro da música ameríndia são as canções compartilhadas dentro dos grupos onomásticos (grupos cujos membros compartilham nomes, mas não necessariamente a ascendência). Entre os Kisêdjê, é comum haver formas de canto, pinturas corporais e modos de participação de cerimônias restritos somente aos membros de determinados grupos onomásticos (SEEGGER, 1980, p.127-135).

Na cultura musical contemporânea da minha sociedade, o ato de criar música está fortemente associado ao indivíduo. É o *compositor* quem, por meio de sua habilidade e sensibilidade individuais, dá forma à uma nova peça musical (CESPEDES, 2016). Não é o que ocorre entre os sulameríndios. Entre eles,

como já é de se imaginar, a música, tanto as peças novas quanto as mais tradicionais, incluindo aquelas cantadas ou tocadas por apenas uma pessoa, são muitas vezes fruto do coletivo, mais especificamente de coletivos sobrenaturais.

Entre os Kisêdjê, os cantos são aprendidos por homens cujos espíritos se perderam, muitas vezes por feitiçaria, e foram morar com outros espíritos, geralmente os de animais. Nestas viagens aos mundos dos peixes, pássaros ou abelhas, estes espíritos aprendem os novos cantos e, caso consigam retornar, levam-nos consigo para passá-los aos demais humanos. Só é possível, no entanto, aprender os cantos dos grupos com os quais o espírito perdido conviveu (SEEGER, 1980, p.122).

Caso semelhante é o dos Kamayurá, cuja música (não uma peça específica, mas a música como um todo) surgiu após a captura de um *yawararuwiap*, espírito em forma de onça, por um herói. Após sua captura, de seu corpo foram retirados os instrumentos musicais. Cantos e melodias específicos podem ser doados por espíritos aos mestres de música durante sonhos ou passeios solitários. Estes, ao receber as músicas, devem elaborá-las e apresentá-las aos demais (BASTOS, 1999a, p.215).

Por mais estranho que pareçam os mitos de criação musical destes seres sonoros, eles não diferem muito daqueles que narram o surgimento da música no mundo ocidental (aquele das culturas urbanas, eurocêtricas e racionais que insisto em tomar como contraponto). Ao menos não no quesito sobrenaturalidade: na Grécia Antiga, Império Romano e Europa Medieval, era comum atribuir a origem da música a anjos, deusas e espíritos em forma de pássaros.¹¹⁴

Em relação aos Pataxó, não tive acesso a fontes que relatam os mitos de surgimento e criação da música para saber se a tendência de atribuir sua origem ao sobrenatural se mantêm. Talvez os Encantados presentes no Awê pudessem

---

¹¹⁴ Como mostrei no capítulo anterior.

ter apontado alguma direção de investigação, mas, dadas às circunstâncias de nosso encontro e o teor de suas falas, achei por bem não aproveitar a oportunidade. Ainda que tivesse o atrevimento (ou a desfaçatez) necessária, provavelmente não teria logrado frutos, já que:

os seres não humanos, de acordo com a compreensão Pataxó, resistem a qualquer ação que tente extrair características ou distinções entre eles, dado que se trata de seres movediços e que não se oferecem às operações de desvelamento. Ao serem desvelados, tais seres bifurcam, ou seja, produzem buracos, tornam-se invisíveis, cegam as vistas dos observadores, entre outras ações, pois não desejam se tornarem subalternos aos humanos.(SOUZA, 2016, p.6)

Dizer que os Encantados *produzem buracos* pode ser uma associação com o mito da Juacema, a vila dos Encantados. Em "*A Estória de Juacema*", Sairi (SANTOS, 2003, p.85) - vice-cacique e pesquisador com quem conversei algumas vezes nos dias seguintes ao Awê - narra como um Pataxó se ajoelha e coloca o ouvido na terra para conversar com um grupo de Bakirá (índios Encantados, que vivem no subterrâneo). O Pataxó deseja pedir ajuda em uma disputa contra brancos por causa do roubo de um filhote de bitauã, um pássaro da região, das mãos de uma criança Pataxó. A disputa termina em uma guerra que destrói a vila dos brancos (também conhecida como Juacema), tornando-a Encantada. Segundo o ex-cacique de Barra Velha, Tururim, que é quem narra a estória a Sairi, "*até hoje é possível ver perfeitamente um enorme buraco redondo por onde os selvagens índios Bakirá saíram para atacar Juacema*" (ibidem, p.88).

O pedido de Raonir, ao final do Awê, para que deixássemos a região da clareira para que os Pataxó pudessem receber um novo Encantado indica que há momentos em que a interação entre estes seres não humanos e os forasteiros não é aconselhada. Talvez os momentos não ritualísticos, como aquele após o encerramento do Awê, sejam mais propensos as tais operações de desvelamento - típica dos brancos modernizados - as quais os Encantados preferem resistir. Talvez, tanto os Pataxó quanto os Encantados já estivessem

fartos da minha presença. Fato é que, naquela noite, nada me seria concedido pelos Encantados que não fosse de estrita escolha e vontade deles. O que foi posteriormente desenvolvido são meras tentativas de tradução, interpretação e reconstituição da manifestação deles.

Traduções visuais do espectrograma sonoro da fala do Encantado 1: "*tá pensando que aqui tá falando é as menina? não é as menina não...*". Trecho de 4 segundos de duração.

Deixemos os Encantados de lado (*"presentes, mas não manifestos"*) para retomar a relação entre coletividade e individualidade, expressa na relação entre centro e periferia na música ameríndia. Se o sentido de comunidade está no cerne da música destes povos, parece plausível assumir que não há espaço, em suas músicas, para a criatividade ou improviso. Porém, o gosto por experimentações, brincadeiras e ousadias é largamente saciado durante suas performances musicais.

Percebi, durante o Awê, que havia variações nos toques dos maraká e tambores, assim como nas melodias cantadas. Me deparei, durante as pesquisas posteriores, com variações nas letras de um mesmo canto (ver nota

de rodapé 77). Além disso, os gritos e gemidos presentes ao longo de toda a festa fazem também parte do improviso de cada participante. Entre os Kisêdjê, conta-se que cada nova performance é oportunidade para que seus participantes experimentem novidades em relação aos cantos e danças, novidades que poderiam ser, dependendo da recepção pelos demais, tanto adotadas em futuros rituais como lembradas com escândalo, carinho ou admiração (SEEGER, 2015, p.179).

A noção de individualidade não é, para estas culturas, antônima daquela de coletividade, mas sim partes complementares de um todo, como lembra Raonir em sua fala de abertura: *"nós seres humano somos isso, a gente tem nossas ideias, nossos pensamentos, as nossas visões, mas, quando a gente passa a conviver junto com um irmão, a gente começa a ter um pensamento mais coletivo"* (RAONIR, fala de abertura do Awê, transcrita no início do capítulo). Assim, tanto para os Pataxó quando para os Kisêdjê, os espaços individuais de criatividade e improvisação existem, mas raramente transitam fora dos limites da esfera social coletiva. Por quê então, se tais espaços existem e são valorizados, temos dificuldade de identificá-los nas performances musicais de muitos destes seres sonoros?

A minha cultura musical é marcada, como em outras esferas da minha sociedade, pela ultra-especialização, que faz com que cada participante toque apenas um instrumento, servindo a um propósito específico dentro de cada estilo, gênero ou obra. Torna-se, para nós, não só mais fácil identificar cada parte dentro de um todo musical como também perceber quando uma das partes assume uma nova posição, geralmente uma de destaque. Além disso, tais momentos aparecem delimitados por espaços dentro da performance, em que um dos participantes se descola do grupo (seguindo a metáfora esférica, alterando seu posicionamento em relação ao centro) e dá sua interpretação pessoal, conta a sua versão individual da história narrada pelo grupo.

Este solo pode ter duração pré-definida (estipulada por número de compassos ou repetições da forma musical) ou aberta (caso em que uma convenção ou sinal, uma *deixa*, alerta os demais participantes sobre o fim do solo e o retorno do participante à periferia). Durante o solo, a função dos demais é manter a estrutura sonora ao fundo, na periferia e, no máximo, lançar pequenos comentários musicais.

Uma pessoa presente em uma performance musical coletiva da minha cultura pode, mesmo sem escutar, muitas vezes ver qual participante está em modo solo. Este destaque no espectro sonoro muitas vezes corresponde também a um deslocamento nas relações físicas entre centro e periferia: na música clássica, o maestro está sempre ao centro, tendo o solista ao seu lado; no rock, o instrumentista, durante seus compassos de destaque, ganha o centro do palco, geralmente reservado ao cantor principal; no jazz, muitas vezes, os demais músicos afastam-se do centro do palco, aguardando o término do solo na periferia.

Na música ameríndia, por outro lado, uma eventual ocupação do centro da roda por um participante iria no sentido contrário ao que o solo geralmente representa na música, já que, ao invés de conotar destaque, a posição central o tornaria ainda mais parte do todo. Como, nessas culturas, o centro é a essência do coletivo, a criatividade individual encontra outras formas, que não a ocupação do espaço central, de emergir, formas mais integradas ao todo e, portanto, menos evidentes aos nossos ouvidos e olhos. A visão, aliás, é um grande aliado para entendermos as relações entre indivíduo e coletivo, criatividade e repetição tanto na cultura musical dominante quanto nas dos povos nativos da América do Sul.

Detalhes de peças Kaxinawá: para nós, ruídos visuais, para eles, expressão sutis de individualidade e criatividade.

Os Kaxinawá são conhecidos pela minúcia, destreza e complexidade com que compõe padrões formados por penas, contas e sementes, além de intrincadas pinturas corporais. Baseada na repetição de padrões gráficos, o *kene kuin* (desenho verdadeiro, real) Kaxinawá é um exemplo de como os espaços de criatividade ameríndia não são delimitados pelas estruturas, como ocorre em minha cultura, mas estão entremeados a ela. Atentando a alguns pequenos detalhes nos grafismos de peças de artesanato por eles produzidas, podemos encontrar pequenos espaços de individualidade e improvisação, o que ajuda a traduzir visualmente como estas relações se dão em versão sonora, na música.

A única semente amarela do colar negro; o efeito da variação no centro dos quadrados da esteira; as contas brancas no fundo vermelho do bracelete e as sutis trocas de contas, quase imperceptíveis, nas bordas dos losangos no lado direito do colar parecem-nos pequenos erros escondidos no padrão repetitivo,

mas revelam como a expressão individual pode emergir em estruturas majoritariamente coletivas (LAGROU, 2002).

Da mesma forma, as pequenas variações que cada participante emprega em sua voz, instrumento ou dança ao longo da performance musical, por menores que sejam, revelam sua interpretação individual em relação ao que foi convencional entre todo o grupo como sendo o *canto*. Gritos, comentários, imitações de animais e palmas que, aos ouvidos destreinados, soam como ruído são, na verdade, improvisações tais quais os solos da música popular convencional.

O que diferencia os espaços de individualidade presentes na música ocidental urbana das manifestações improvisadas dos ameríndios é, sob este ponto de vista, apenas suas formas e posições dentro das respectivas esferas musicais. Se na organização social da minha cultura o centro é o lugar de destaque e protagonismo, este será o lugar ocupado pelo participante principal do evento musical, seja ele o líder da performance ou um músico durante seu solo.

Por outro lado, se nas culturas ameríndias o centro é o lugar natural do coletivo, ele permanecerá como tal durante o ritual, já que este é comunitário por natureza. As manifestações individuais de cada participante devem encontrar, nestes casos, outros espaços e caminhos para emergir. Estar no *centro das atenções*, significa coisas muito distintas em cada cultura.

O maestro Toivo Haapanen ao centro da Sinfônica da Rádio Finlandesa, em 1939.

No Awê da Lua cheia, o lugar comunitário em seu grau mais alto, o centro da clareira na mata, foi ocupado por grandes fogueiras. Assim como a música, o fogo, na mitologia de alguns povos ameríndios, surge aos humanos por intermédio de espíritos sob formas de animais. Para povos do tronco linguístico Macro-Jê, que engloba os Pataxó e Kisêdjê, o fogo primordial teria sido roubado de uma onça, em algumas versões com a ajuda de outros animais (MINDLIN, 2002). Não difere muito, portanto, do mito grego que explica o surgimento do fogo, roubado dos deuses por Prometeu.

Mitologias à parte, a presença do fogo no centro da clareira garante estabilidade política à sociedade Pataxó durante o Awê: aquele que tentar destacar-se do grupo, cooptando o centro da roda à moda ocidental, para assumir o protagonismo do ritual sofrerá a pena imediata na pele. Sendo o ritual o evento mais importante da vida dos povos nativos sulamericanos e, dentro deles, o Awê o mais antigo entre os Pataxó, esta garantia de ordem e coesão trazida pelo poder do fogo parece essencial para a manutenção do *status quo* ameríndio.

Entretanto, a presença do fogo no centro da roda não é importante apenas por sua função punitiva.

Em *O cru e o cozido* (1964), o antropólogo Lévi-Strauss apresenta o uso do fogo como o marco de distinção - não só para os Jê mas também para os Tupi-guarani - entre o mundo natural e o humano. A natureza transforma o alimento cru em podre; a ação humana, o cru em cozido, próprio para ser comido. Por meio do cozimento de alimentos, nos descolamos da mesma onça mítica que, como nós humanos, caça e coleta alimentos, mas não os cozinha, uma vez que seu fogo foi por nós roubado. Assim, de certa forma, é o domínio do fogo que, para os ameríndios, nos torna humanos.

Importantes mitos modernos ocidentais, como os da biologia evolutiva e neurociência, corroboram a tese dos Jê e Tupi sobre o fogo como símbolo do surgimento humano. Pesquisadores de Harvard e Vanderbilt, nos EUA, trabalham atualmente com a hipótese de que, ao longo da evolução humana, só foi possível obtermos os nutrientes necessários ao desenvolvimento e manutenção do cérebro do *homo sapiens* por meio do fogo (HERCULANO-HOUZEL, 2016; WRANGHAM, 2009). Seu domínio nos auxilia em todas as etapas do processo alimentar: na caça, na facilidade de digestão e aumento na absorção de nutrientes dos alimentos e na mastigação e deglutição, principalmente da carne.

E por quê, além da óbvia necessidade fisiológica de suprir a alta demanda calórica do recém-surgido cérebro humano, isso é tão importante? Por que não basta termos um cérebro altamente capaz se estivermos ocupando-o com tarefas elementares e pouco complexas, como a de se alimentar incessantemente. Da mesma forma, não haveria como desenvolver linguagem se passássemos, como os demais primatas fazem, a maior parte de nosso tempo acordado mastigando. O processo de transformar nossa capacidade cerebral em habilidades de fato, ou seja, realizar seu potencial de desenvolver ferramentas, formas de interação ou o que quer que nos faça humanos, foi uma

longa tarefa, que demandou muito tempo. E o uso do fogo nos ajudou também nisso: reduziu drasticamente as horas diárias que passávamos procurando comida, mastigando, digerindo. E nos deu todo o tempo para - uma vez alimentados, protegidos e aquecidos - nos reunirmos por horas à fio em sua volta e desenvolvermos linguagem e cultura, criando, assim, o ser humano.

É por isso, acima de tudo, que a fogueira está no centro da clareira do Awê. O fogo é o representante máximo do coletivo humano. É seu criador. Uma noite fria ao redor do fogo ajuda-nos a realmente entender que o desejo de estarmos próximos ao centro não é exclusivo dos Pataxó ou outros grupos ameríndios. É o centro que aquece, protege e conforta. Seja o conforto térmico e sonoro do calor do fogo, o conforto social da comunidade ou o conforto espiritual do ritual musical. Nossa eterna necessidade de proteção e conforto faz com que os grupos humanos sejam, antes de tudo, sociedades térmicas (SLOTERDIJK, 2014b, p.221). Daí vem também a obviedade da disposição circular tão típica dos ameríndios, mas presente em todas as sociedades humanas: não há melhor forma de usufruir coletivamente do calor central.

O Awê, *coisa dos antigos*, nos mostra, no conjunto de seus elementos, a constância da fábula humana: uma saga comum a todos, feita de mitos e música, em uniões e reuniões em torno de tudo aquilo que alimenta, protege, aquece, conforta e inspira os seres sonoros.

Cerimônia de guerreiros Algonquinos da costa nordeste da América do Norte.

As músicas das cidades¹¹⁵

*I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.*
Walt Whitman

A cidade é o 'corpo' urbano, o lugar da imaginação contemporânea.
Ian Chambers

Houve uma época não muito distante na Europa em que as músicas populares - assim como os mitos, contos de fadas e lendas - não eram compostas, elas simplesmente existiam. Os Irmãos Grimm, não só autores, mas também pesquisadores do folclore, se referiam a esse fenômeno como *Naturpoesie*, "*poesia natural que emanava da alma do povo, em contraste com a literatura cultivada (Kunstpoesie), produzida por um autor*" (SCHMIESING, 2014, p.27). Numa época em que a História ainda não tinha a pretensão de dar conta de todas as coisas, a oralidade encarregava-se de tocar adiante as tradições musicais populares, sem registro ou controle em relação ao seu surgimento. Não me refiro, contudo, à Antiguidade, na qual a própria ideia de indivíduo (que dirá o conceito de autoria) diluía-se nos modos de vida e produção coletivos típico das Bolhas (SLOTERDIJK, 2011, 2016). Tampouco, na Idade Antiga, poderíamos falar em obra de arte, pois esta era burocracia ainda a ser inventada: o que à frente seria dividido entre música, dança, pintura, escultura ou teatro eram faces indivisíveis das expressividade estéticas, comunitárias, místicas e religiosas inerentes à todos os seres sonoros.

---

¹¹⁵ Uma textura sonora foi criada para dialogar com este capítulo. Ela leva o ouvinte-leitor para um passeio pelas paisagens sonoras das cidades, partindo das pequenas vilas da Baixa Idade Média até as grandes metrópoles do século XX. Ao longo do trajeto, canções que marcam a história da canção popular moderna tomam conta da paisagem. A textura pode ser escutada antes, durante ou depois da leitura, à gosto do freguês. Está disponível em https://soundcloud.com/fernando_cespedes/musica-das-cidades

Por outro lado, no tempo em questão, já estavam plenamente estabelecidas as noções de propriedade privada e comércio, além de sistemas e convenções monetárias, escrituras, títulos de posse e pagamento de tributos. Ou seja, os bens materiais já tinham dono, mas a produção cultural e estética ainda era fruto de uma subjetividade coletiva, de uma inspiração natural que emergia do povo por meio da cultura oral:

A atitude mais tradicional era a que (...) nenhum apresentador admitiria ter composto uma nova canção. "Todos negam a responsabilidade, mesmo o verdadeiro compositor, e eles dizem que a ouviram de uma terceira pessoa." ¹¹⁶ (WILSON, 1970, p.396 apud BURKE, 2010).

O anonimato sob o qual as antigas formas de música popular apoiam-se nasce do pacto não-verbal entre todos os envolvidos, quem canta e quem escuta. Ambos sabem que o que cantam, tocam e ouvem não é passível de ser criado por um só homem ou mulher, é, sim, fruto da tradição, da transmissão coletiva e sucessiva de histórias, melodias, versos.

Autenticidade e novidade não faziam, naquele momento, parte do conjunto de valores apreciados pelos membros dos estratos mais baixos das populações europeias. De forma geral, motivos, temas, fórmulas, melodias e formas musicais eram permutados, ornamentados e transformados segundo variações conhecidas, cabendo aos apresentadores darem, cada um, suas contribuições pontuais.

A criatividade de cantores e musicistas aparecia nas pequenas improvisações melódicas no canto ou no instrumentos sobre as bases de canções do repertório folclórico de cada região. Aparecia, também, nas adaptações da história contada ao público de ocasião, por vezes trocando nomes, lugares e datas, mas mantendo a estrutura geral do conto. Não havia forma, sequência ou melodia *correta*, mas sim linhas gerais a serem seguidas.

---

¹¹⁶ WILSON, D. - The Life And Times Of Vuk Stefanovic Karadzic, 1787-1864: Literacy, Literature, And National Independence In Serbia. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Ao apresentador tampouco interessava alardear sua autoria. Num mundo sem *copyrights*, contratos ou formas mecânicas de reprodução musical, só o ato performático possuía algum valor. Revelar-se como autor causaria, na verdade, efeito negativo. Ao revelar-se como autor de uma canção, o compositor veria o poder de sua obra diluir-se, não mais protegida pela aura mágica de familiaridade que a vincula ao público. Revelando-se o autor, a canção deixaria de estar ancorada na inquestionável solidariedade da experiência coletiva.

O valor estético estava no conhecido, no comum, no próximo. Mais do que isso, a própria fronteira entre apresentador e público ainda não havia tomado forma: sendo a música popular manifestação que emana do *povo*, entidade sem rosto ou nome próprio, todos sentiam-se parte integrante dela. Todos, portanto, se reconheciam no que se cantava em tavernas e praças públicas. Nesse momento histórico, denominou-se *povo* tudo aquilo que:

era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). (BURKE, 2010, p.33)

Era normal portanto que a música popular, por si só cercada de certa aura mística, fosse vista como algo que surgisse espontaneamente e sem processo definido, assim como as lendas, costumes e tradições.

Essa visão comunitária das expressões musicais, caracterizada por uma empatia total, é fruto das formas de organização social calcadas nas centenas de milênios que compõe a história do nosso desenvolvimento cognitivo e biológico. Retrocedendo em nossa história como humanos, não é difícil perceber que os pilares de nosso entendimento como indivíduo consciente foram erguidos muitos recentemente.

Entre esses pilares estão o desenvolvimento da capacidade de dissimular. Não em sentido negativo, mas apenas o de não deixar transparecer toda e qualquer emoção ou sensação. Ou seja, de criar bordas, limites entre quem sou eu e

quem é o outro. Dentre esses pilares estão também o surgimento das noções de privacidade, o reconhecimento de vontades, desejos e livre-arbítrio em si próprio e no outro.

Surgimos, insisto, como espécie unidos por fortes laços que fundem o fisiológico no psicológico, e que, por incontáveis gerações, nos fizeram identificar a nós mesmos não como indivíduos, mas como partes de um ser coletivo. Seres que vivem na condição psicossocial das Bolhas (SLOTTERDIJK, 2011; 2016).

A coesão dessa consciência coletiva se manteve de pé pela própria forma com que enxergávamos o *outro*, pois *"durante a maior parte do processo evolutivo, quase tudo aquilo que os indivíduos sentiram e pensaram era tão transparente que, para outros ao redor, essas experiências eram como se fossem deles mesmos"* (idem, 2011, p.264). No momento histórico da baixa Idade Média, a espécie humana já havia se autoproclamado, na carona dos movimentos associados ao Humanismo, herdeira única do mundo. Entretanto, apesar de sua notável capacidade intelectual, de todas as invenções, tecnologias, conquistas e feitos, estávamos ainda inseridos, em plena Europa, em uma condição de subjetividade coletiva de *bando*.

Contudo, em uma sociedade altamente estratificada e desigual como a europeia do começo da idade Moderna, nenhuma condição, por mais profunda que seja, atinge todas as populações de forma homogênea. O gradual desenvolvimento de novos modos de vida, organização social, política, econômica e religiosa foi levando a pequenas e pontuais emancipações da condição coletiva primordial. Como não poderia deixar de ser, o distanciamento da condição natural de bando rumo à soberania do indivíduo Moderno, consciente e dono de si, é um processo histórico que se inicia nos mais altos estratos da altamente hierarquizada sociedade europeia ocidental.

O processo se desenrola a partir do topo da pirâmide, motivado pela profusão dos ideais do Renascimento e, em seguida, do Iluminismo para alçar os

membros das nobrezas europeias a uma nova condição de indivíduo consciente de sua individualidade. O movimento vai ao encontro das necessidades de distinção social comum a todos os tipo de elite, independente de época ou lugar

¹¹⁷.

Naquele momento, fora das muralhas dos palácios, camponeses e pequenos artesãos ainda em plena Era Medieval vinculavam-se ao mundo apenas por meio dos grupos aos quais pertenciam (núcleos familiares e profissionais), e que, por sua vez, delimitavam funções dentro de uma inexistente mobilidade social. Ao mesmo tempo, membros da nobreza, motivados pela ascensão do antropocentrismo, desenvolviam gradativamente atributos ligados ao conceito moderno de *indivíduo*: consciência, esclarecimento, personalidade e aspirações.

Esse longo processo permitiu, entre outras consequências, aos recém-promovidos a indivíduos reconhecerem-se como responsáveis pela criação de uma expressão estética pessoal. Mas para chegar ao mundo das pinturas e músicas, essa emancipação precisou antes fincar pé no campo da religiosidade. Este processo tomou forma no discurso literário já na Baixa Idade Média e teve como evento central:

a emergência, nos comentários bíblicos, da visão de que o autor humano possuía um alto status e notáveis estratégias didáticas e estilísticas - em suma, a auctoritas moveu-se do reino divino para o humano. (MINNIS, 2012, Prefácio, p.XXVII).

Ainda que grande parte das práticas musicais (seja na criação, execução ou recepção) ainda pertencessem ao *corpo coletivo* (MAFFESOLI, 2014, prefácio), já havia momentos isolados nos quais o ser sonoro poderia emancipar-se e criar música a partir de uma nova subjetividade individual. Inicialmente restrito às elites cortesãs, esse processo passa a atingir as camadas populares na velocidade da expansão das principais cidades europeias rumo grandes metrópoles urbanas, palco da nova vida social Moderna.

---

¹¹⁷ E que veremos em detalhes no capítulo seguinte.

As novas dinâmicas sociais urbanas - ao alargarem as herméticas e isoladas esferas musicais da vida no campo a ponto de se tocarem - permitiram o surgimento e a consolidação da canção moderna como peça central da cultura popular. Esta é a chave para entendermos como se deu, no Ocidente, a passagem de uma vida de sentido coletivo para o individualismo Moderno entre os séculos XVI e XIX.

Anjos Musicistas, do pintor alemão Hans Memling, *circa* 1460.
Na idade Média, a música era criação exclusiva dos deuses e da natureza.

Mas se a canção é anterior ao tempo aqui retratado, de que falo quando falo de *canção popular moderna*? Trato de uma forma de expressão musical forjada a partir do século XVI nos espaços sociais das cidades por seus novos habitantes: os *indivíduos*. Falo de um vasto conjunto de gêneros musicais que estabelecem relação intrínseca e coerente entre as palavras cantadas melodicamente (a letra) e o acompanhamento harmônico pelo instrumento. Em relação ao ritmo da voz, o canto flui de forma sincopada (desloca a acentuação da melodia por entre os tempos fortes e fracos do compasso musical¹¹⁸), fruto da mistura entre a prosódia das novas línguas latinas (que, ao contrário do grego e do latim puro,

¹¹⁸ Uma explicação mais detalhada do conceito de *síncope* aparece no capítulo anterior, contrastando as matrizes rítmicas eurocêntricas e africanas. Não à toa, o personagem central no surgimento do canto sincopado é um descendente de africanos nascido no Brasil, Domingos Caldas Barbosa, o Lereno.

são marcadas pela acentuação tônica) com as nuances da matriz rítmica africana. Por incluir ingredientes sonoros de diferentes continentes, a canção popular moderna só pode ser fruto de uma época de alto intercâmbio cultural, como foi a Era Moderna.

Uma das características mais marcantes da canção popular moderna é que ela, ao contrário da canção popular tradicional, tem autoria e letras definidas e expressa o ponto de vista subjetivo do autor sobre determinado assunto. Os temas giram em torno de ilusões e desilusões amorosas, sátiras do cotidiano ou pequenas crônicas citadinas (em oposição aos temas mítico-épicas dos primórdios da canção, depois substituídos pelos étnico-nacionais).

Na canção popular moderna um sentimento íntimo, sensação ou impressão pessoal é dividida com os ouvintes. O ponto de vista dividido é tão característico de um indivíduo que, embora haja exceções, é comum que o autor da canção acumule as funções de instrumentista e cantor solo. A figura do cantor solo contrapõe-se aos cantos coletivos, prática mais comum nas tradições litúrgica e profana, seja em corais religiosos, seja em cantos de festas ou trabalho.

O canto solo está presente na grande maioria dos relatos históricos sobre antigas culturas musicais, porém, geralmente como parte integrante e esporádica da forma, não como seu elemento principal. Quando aparecia como protagonista, representava, como na dramaturgia, um personagem, sendo o cantor um mero porta-voz. O canto solo que representa as ideias e vontades de quem canta é atributo central da canção popular moderna e traduz a ascensão do indivíduo frente à coletividade.

Considerando o lado funcional da música, o que antes existia para cumprir funções essencialmente coletivas passou a servir também a vontade individual. Antes, a música era via para a comunhão e o diálogo entre mortais e deuses, transmitia tradições e mitos do passado às gerações futuras, fortalecia exércitos,

coordenava o trabalho, afastava demônios e garantia a boa colheita. Causas coletivas, sem exceção.

Para aqueles agora aptos à dominá-los, os sons musicais da canção popular moderna tornaram-se matéria-prima para expressão de desejos e caprichos que não encontravam mais correspondência no coletivo. Confessar paixões, revelar inimizades, desabafar angústias, todas expressões que dizem respeito exclusivamente ao indivíduo que canta.

A canção popular moderna marca ainda o nascimento da vida urbana, de uma sociedade, cujos meios de produção não estavam mais ligados ao sistema feudal. No começo da Era Moderna, as cidades nas quais a canção popular nasceu já eram grandes centros urbanos. Em comum, tinham a pluralidade cultural típica dos impérios coloniais e, principalmente, populações dispostas em complexos arranjos de relações sociais baseadas em novas divisões do trabalho:

O resultado de tal abalo as relações de produção, origem de todos esses desvios, ia ficar patente não apenas nas mudanças de comportamento das pessoas, mas na própria composição da sociedade: com o afrouxamento dos laços que compunham o antigo sistema, a teia social se rompe aqui e ali, deixando aparecer as pontas soltas representadas pelos que escapavam à exploração do trabalho. (TINHORÃO, 2011, p.30)

Até então, para as camadas populares, os poucos períodos de tempo não dedicados ao trabalho eram dedicados majoritariamente às práticas religiosas e ao descanso. Porém, descansar e rezar não seriam mais suficientes para saciar as variadas aspirações do novo ser urbano. Aumentava, conforme o indivíduo moderno surgia, o anseio por entretenimento e esclarecimento. E quem apareceu, reunindo todos os requisitos para levar entretenimento e inspiração aos novos seres sonoros das cidades? A canção popular moderna.

Hoje, passado o século XX, essa função nos parece óbvia. Contudo, o conceito de lazer, hoje consolidado como uma das maiores vertentes do capitalismo, foi

moldado ao de um longo processo histórico que se desenrolou durante toda a Modernidade:

No início do século XVII, o divertimento era associado com a hospitalidade demonstrada aos visitantes. Somente perto de 1650 o termo adquiriu um sentido adicional de algo interessante ou divertido, e apenas no início do XVIII certas performances (...) puderam ser descritas com "divertimento". (BRIGGS; BURKE, 2004, p.74)

No século XIX, a já consolidada canção popular moderna não era apenas elemento constitutivo fundamental da cultura popular, mas também produto importante do entretenimento urbano. Vale lembrar que, nos primórdios da Idade Moderna, a música com função de lazer ainda fazia parte de um grande conjunto de práticas populares variadas e pouco distintas entre si. Nos espetáculos de entretenimento:

profissionais de diversões certamente apresentavam um espetáculo de variedades. Um "comediante" não se restringia a papéis cômicos. Um "tocador" (...) podia tocar instrumentos, desempenhar um papel, fazer o bobo ou tudo isso ao mesmo tempo. Ele precisava ser um mestre em mímica e prestidigitação(...). Um bufão ou palhaço podia cantar ou improvisar versos, esgrimir ou dançar numa corda, fazer acrobacias ou malabarismos com bolas no ar, e o mesmo acontecia com um menestrel. (BURKE, 2009 p.136)

O mesmo ocorria em relação aos espaços para as apresentações, ainda que estalagens e tavernas reunissem apresentadores e público já a partir do século XVI. Como os profissionais do entretenimento eram poucos e seu alcance limitado (as populações só deixariam de ser majoritariamente rurais no final do XVIII, com a Revolução Industrial), a maioria deslocava-se em espetáculos itinerantes, como ocorre ainda hoje no circo. Não estava consolidada ainda a figura moderna do promotor, empresário e produtor. Assim, além da destreza em diversas formas de encantar o público, esses profissionais foram gradualmente desenvolvendo um forte senso mercantil¹¹⁹.

---

¹¹⁹ "Esses cantores muitas vezes dispunham de uma série de ilustrações para as suas baladas e uma vareta para chamar a atenção do público, sem mencionar os exemplares das próprias baladas, que vendiam depois da apresentação, pois além de artistas eram também mascates e "comerciantes de baladas". (BURKE, 2009, p.138).

Embora as apresentações ainda fossem itinerantes e a divisão de trabalho típica do mercado de espetáculos não tivesse sido estabelecida, um processo divisório ainda mais importante já corria à todo vapor: o que separava o público dos artistas. Até então essa separação não estava completamente estabelecida, mesmo por que a criação musical ainda era coletiva. Com a noção de autoria já consolidada e com a função de destacar o indivíduo criativo da massa proletária urbana, surge também a figura do *artista*.

Esta distinção causa uma alteração no próprio formato do espetáculo: enquanto no passado a ação musical acontecia em círculos fechados, nos quais não havia clara distinção entre quem entretia e quem era entretido¹²⁰, a necessidade de separar a plateia (os que pagam para ser entretidos) dos artistas (os que recebem para entreter) fez com que o círculo, antes fechado como uma bolha, se rompesse em duas metades¹²¹. A pequena esfera da prática musical local preparava sua expansão.

Não seria essa a primeira vez que uma antiga e acolhedora esfera musical se romperia: a transição dos corais religiosos para os corais pagãos no teatro grego também rompeu a formação circular inicial do ritual (SACHS, 1943, p.268). Assim como ocorreu na Grécia Antiga, o rompimento desse círculo de intimidade que a música habitava na transição para a Era Moderna europeia seria o impulso para uma grande expansão. E o palco dessa expansão seriam as cidades europeias em vias de se tornarem grandes metrópoles. Em nossa história, a primeira a ser visitada será Lisboa, capital do Império luso-brasileiro, das modinhas e lundus-canções.

---

¹²⁰ Cujas etimologias fazem alusão à *manter dentro*, no caso, dentro do círculo da performance musical.

¹²¹ Metades ou díades, como as que formam todas as *Esferas* (SLOTTERDIJK, 2011, 2014b, 2016b)

A liberdade guiando o povo, de Delacroix, 1830. A luta pelos direitos do homem e do cidadão foi, também, a luta pelo direito de compor, cantar e tocar.

Por volta de 1700, Paris (com meio milhão de habitantes), Nápoles (com 215 mil) e Lisboa (com 188 mil) figuravam entre as cidades europeias com maior população. Grandes obras eram realizadas para aprimorar a infraestrutura das cidades, aumentar áreas úteis, permitir o cultivo de alimentos em larga escala e o abastecimento de água e facilitar o trânsito de pessoas e mercadorias.

Essas obras eram tocadas por funcionários livres e assalariados de diversos níveis sociais, de engenheiros a carregadores, cujas famílias consumiam produtos e contratavam serviços prestados por toda sorte de agricultores, produtores, artesãos e comerciantes. Ao passo dessa modernização das cidades, surgiria também a demanda por cultura e entretenimento, impulsionada por diversos grupos com poder aquisitivo, interesses e afinidades distintas. Por isso, as formas ideais de lazer para estes públicos não poderiam ser totalmente massificadas, mas deveriam atender os anseios de nichos sociais específicos.

Deveriam falar, ou transmitir a sensação de fazê-lo, individualmente com cada novo consumidor de música urbana.

É aí que entra o grande pulo do gato: a canção popular moderna é não só válvula de escape para a nova subjetividade individual do compositor, mas também serve como forma de expressão para o ouvinte que, apesar de não tê-la composto, identifica-se com seus sentidos e mensagens. Eu não preciso ser Chico Buarque para sofrer com a vida repetitiva narrada em *Construção*, basta que eu seja um operário de fábrica que sente na pele a repetição do cotidiano. Nem preciso ser Bob Dylan para entender que os tempos estão mudando, basta, para isso, permanecer vivo.

Cumprindo essa dupla função com maestria, a canção popular moderna lançou a recepção da música urbana em um complexo sistema de representação sociocultural baseado em afinidades locais e afetos contextuais. Conforme foi ocupando o lugar de bem de consumo típico de importantes centros urbanos, a canção começaria a multiplicar-se de diferentes formas, baseadas nas aspirações específicas de cada estrato ou grupo social.

As novas criações musicais urbanas serviam à pluralidade de culturas típica dos próprios impérios, estados-nação ou regiões que tinham nestes grandes centros urbanos seu núcleo. Ao mesmo, serviam-se da própria multiplicidade de influências culturais das metrópoles para transfigurar-se em diversos gêneros musicais. Nesse sentido, a canção popular moderna inaugurou as tensões trazidas até hoje pela globalização, o atrito entre a homogeneização e a heterogeneização cultural. Por meio de suas melodias e letras, diversos *mundos imaginários* exerceram influência coexistiram em um mesmo território (APPADURAI, 1990, p.7; 295).

O potencial de ruptura cultural aliado ao alcance territorial desse sistema que engloba Colonialismo, urbanidade e música ficou nítido no aparecimento das modinhas e lundus, fusões de ritmos africanos com melodias europeias

ocorridas em solo brasileiro. O lundu é um gênero instrumental tipicamente dançante, híbrido entre a umbigada dos terreiros africanos com a coreografia tradicional do fandango ibérico. Existia também o lundu-canção, cujas letras, já no espírito da canção popular moderna, satirizavam ou contestavam a ordem estamental da sociedade colonial (MONTEIRO, 1998, p.187).

A modinha, por sua vez, tem sua origem disputada por duas teorias: Mário de Andrade afirma que ela surgiu com base nas canções eruditas portuguesas no século XVIII e somente no XIX teria chegado ao Brasil, em processo *"absolutamente raríssimo de uma forma erudita ter passado para o popular"* (ANDRADE, 1964, p.8). Tinhorão (1998; 2011), por outro lado, afirma que o processo se deu de forma contrária, sendo responsável pelo feito Domingos Caldas Barbosa, nascido em 1740, filho de pai português e mãe angolana.

Lereno, como Domingos era conhecido, estudou em colégios jesuítas e desde novo chamou atenção pelo seu poder de sátira e pelo seu talento repentista. Após ser recrutado pelo exército em 1758 enviado para Colônia de Sacramento (por ordem e vingança do Conde de Dolabella, um dos alvos preferenciais nas sátiras que marcavam seus versos), retornou ao Rio em 1762. Logo se foi a Portugal seguir seus estudos musicais (LITERAFRO, 2018).

Na década de 1770, Lereno apresenta suas modinhas aos nobres seres sonoros da corte lusitana e impressiona os músicos eruditos presentes não só por seu canto melódico e sentimental, mas, principalmente, pelo fato de que *"ousava dirigir-se diretamente às amadas com uma intimidade chocante para uma sociedade de costumes fundados na separação dos sexos"* (TINHORÃO, 211, p.163). Sendo ou não criador da modinha, Lereno, em seu estilo de cantar os próprios versos na sincopada rítmica afro-brasileira e com sua atitude ousada frente ao público, deu forma ao gênero. Temos, assim, se não a o caso raro de uma forma erudita tornando-se popular, o caso até então atípico da colônia influenciando uma criação cultural que tomaria contornos finais na metrópole.

Um caminho para explicar essa inversão pode estar no processo de formação do que convencionamos chamar de *popular*, e que fez com que o termo aceitasse interpretações tanto positivas quanto negativas. Em uma Europa de países ainda em processo de consolidação, o interesse pelo folclore tinha dupla função política: criar, ainda que artificialmente, um senso de pertencimento coletivo em torno dos estados nacionais recém-criados e, por outro lado, uma forma de resistir às imposições culturais de estados vizinhos.

Se o tipo de música feita em um lugar qualquer sensibiliza um grupo de pessoas que nele vive, este grupo está unido por esse laço cultural, essa identidade. Não importa se metade do grupo se esbalda em banquetes nos salões do castelo e a outra metade passa fome do lado de fora da muralha. Assim, o grupo do lado de fora não apenas não se revoltaria contra a metade de dentro pela desigualdade de condições entre eles, mas também lutaria para defendê-lo caso um terceiro elemento externo os ameaçasse. Afinal, ambos fazem parte do mesmo *povo*.

Da mesma forma, o *exotismo*, contrário do popular em nosso exemplo, servia a duas funções similares. Por um lado, provava, quando conveniente, a superioridade do *nosso povo* frente aos comportamentos bárbaros e selvagens dos estrangeiros. Ao mesmo tempo - caso o intuito fosse demonstrar poder e extensão do domínio do *nosso povo* sobre os demais - os elementos culturais exótico poderiam ser absorvidos e se tornar parte da *nossa civilização*¹²².

Por fim, há outro fator essencial para a aceitação e incorporação das práticas musicais da colônia brasileira pela sede do Império em Lisboa. Se as populações das metrópoles europeias modernas estavam, como já dito, dispostas em intrincados arranjos de *mundos imaginários* multiplicados também pelas rotas marítimas transoceânicas, há de se reconhecer que havia muito de colônia dentro da própria metrópole. Assim como a cultura portuguesa havia se

---

¹²² Para uma discussão aprofundada sobre as funções do folclore e do exotismo no contexto cultural da música na Europa Moderna, ver DAHLHAUS (1970). BURKE (2009; 2010) aponta ainda que ambos eram também reações contra o elitismo, a ênfase racional e a iconoclastia do Iluminismo.

impregnado em nossas terras tropicais, a cultura brasileira também ganhava algum espaço à oeste da península ibérica. Assim, fica mais fácil entender a sincronia no aparecimento dos lundus e modinhas em Portugal e no Brasil¹²³.

Lundu, 1835, de Rugendas, inspirado em viagem do pintor ao Brasil entre 1822 e 1825.

Se a criação luso-brasileira do lundu e modinha pode ser vista como pioneira dentre as formas de canção popular moderna, o surgimento da *canzone napoletana* não fica atrás. Enquanto a primeira foi uma empreitada transatlântica marcada pelo intercâmbio bilateral entre colônia e império, a segunda é fruto de uma intensa miscigenação cultural ocorrida ao longo de séculos. Diferente de

¹²³ *Era como se (...) documentasse o fato de, embora criados na colônia, os sons chegados descalços - os escravos levados do Brasil não usavam calçados - encontrarem em Lisboa imediata aceitação nos bairros pobres, certamente também, estes, redutos de gente matizada por séculos de cruzamentos raciais. (...) Seria pois, desse vaivém de castelhanos e portugueses, entre a metrópole e as suas colônias, que resultaria não apenas a oportunidade de intercâmbio gerador de novas criações culturais na área do lazer das baixas camadas urbanas, mas também o fenômeno da quase simultaneidade na notícia do aparecimento de tais novidades. (TINHORÃO, 2011, p.147.)*

Lisboa, politicamente soberana desde a reconquista frente aos mouros no século XII, Nápoles foi, durante toda a Era Moderna, constantemente invadida e disputada por espanhóis, franceses e outros povos devido a sua localização estratégica no Mediterrâneo.

As turbulências políticas que duraram até a unificação italiana, na segunda metade do XIX, não impediram a cidade de sintetizar suas diferentes influências culturais para tomar parte na história do surgimento da canção popular. O período entre os séculos XV e XVIII teve em Nápoles um dos maiores centros de formação musical de toda a Europa. Na época, o ensino de música litúrgica em conservatórios financiados pela Igreja era prática comum e difundida em toda a Europa católica. Além disso, a expansão da ópera como gênero dominante na cultura musical da Europa ocidental teve, à época, grande influência napolitana em nomes do Pergolesi e Scarlatti. Essa forte herança musical foi preponderante no surgimento da *canzone napoletana* como produto cultural (PRETE, 2013 p.138).

O aumento da procura por serviços musicais entre a população trabalhadora napolitana deveu-se em boa parte ao processo de expansão e urbanização pelo qual a cidade, assim como ocorreu em Lisboa, passou na época. Ao mesmo tempo, os processos históricos que permitiram a expressão da subjetividade individual por meio da criação e recepção musical atingiam, após partir das elites, também as classes proletárias. Ambas as transformações culminaram no surgimento da ópera *buffa*, gênero que sintetizou a tradição musical da elite e as práticas e anseios da população proletária no começo do XVIII.

Se a ópera tradicional era o espaço das grandes narrativas de reis, rainhas, heróis e deuses e suas falas rebuscadas, a ópera *buffa* era o lugar dos personagens cotidianos. Se na ópera séria o drama daria o tom, na *buffa* a comédia e a sátira - como parecia ser o gosto popular desde pelo menos a época de Lereno - prevalecem. Enquanto a ópera tradicional era encenada na

língua do rei ou na dos *librettistas* da nobreza, a *buffa* podia ser apresentada nos idiomas ou dialetos do povo.

O surgimento da ópera *buffa* mostrou que em um ambiente em que a demanda popular por entretenimento em forma de música só aumentava, até os gêneros mais ligados à nobreza podiam se popularizar. Essa popularização era impulsionada pela força dos ideais iluministas que, entre outras ideias, sugeria a emancipação do indivíduo, a liberdade de expressão e o fim das autoridades tradicionais. Expressar opiniões, falar o que bem entender e não poupar nobres e padres de críticas estavam no cerne da ópera *buffa*.

Assim, a convergência desses movimentos criou um ambiente favorável à expansão da canção popular, dando novo vigor econômico para a cidade e projetando-a na cena cultural internacional (PRETE, p.159). Na primeira metade do século XIX, o mercado de entretenimento musical criado em torno da *canzone napoletana* estava estabelecido de tal forma que foi criada, em 1835, uma competição anual de canções, o Festival de Piedigrotta. Na primeira edição, a canção vencedora foi *Te voglio bene assai* (SACCO, R.; DONIZETTI, G., 1835)

¹²⁴.

Curiosamente, apesar de uma competição de canções pressupor autores definidos, a autoria da canção, atribuída a Donizetti, segue incerta. É sabido apenas que a letra é de autoria de Raffaele Sacco, um oculista napolitano (SCIALÒ, 1998). Atribuir autoria com precisão nos primórdios da canção popular moderna era tarefa difícil em diversas partes do mundo¹²⁵. De qualquer maneira, o surgimento do festival é marco da instalação de um sistema que enxergava a música como produto comercial.

---

¹²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qs9pnj6RVtM> em versão do trio *Le note di Napoli*.

¹²⁵ Para uma discussão do tema em terras brasileiras, ver LONGO (1999).

Dentro desse sistema, o público napolitano testemunhou uma sinergia cada vez maior entre música e entretenimento, traduzindo ambas em produto cultural feito pelo e para o povo. Sebastiano di Massa, em sua história da *canzone napoletana* nos anos 1800, resgata a saudosista (e um tanto romântica) visão do cronista Ugo Ricci sobre a decadência do gênero no século XX:

Ugo Ricci (...) escreveu, enfático, em 1902: "o povo está mudo" e, se dirigindo ao advogado, ao estudante de matemática, ao farmacêutico e a todos os que "criam suas próprias canções a partir de uma parca educação literária", lamenta e explica: "falta tudo à canção que o povo não soube compor e antes sabia, sobretudo originalidade e sinceridade.".(DI MASSA, 1936, p.178, tradução minha)

Para Ugo, a decadência da *canzone napoletana* está na falta de originalidade e sinceridade das composições do final do século. Mas, se as marcas deixadas pela *canzone napoletana* na música popular mundial seguem visíveis, mesmo após o seu declínio, é por que permitiu a inúmeros seres sonoros - oculistas, advogados, estudantes de matemática e farmacêuticos - o feito inédito de criarem suas próprias canções.

Capa da partitura de *Te voglio bene assaje*, 1º lugar no Festival de Piedigrotta de 1835. Antes do surgimento das vitrolas, a partitura era o principal produto comercial da canção.

Se Nápoles foi marco no estabelecimento da canção popular como parte de um sistema econômico de entretenimento, foi na Paris do século XIX que o público parte desse sistema finalmente se consolidou. As bases para tal solidificação, como toda a história a canção popular moderna, remontam à baixa Idade Média.

A tradição francesa em apreciar canções remonta aos romances de cavalaria, nos quais as narrativas épicas sobre feitos heróicos de honrados cavaleiros desenrolavam-se em versos. No século XVI, o romance de cavalaria desdobrou-se em novas formas literárias e, na França, espalhou-se por entre a nobreza também sob a forma da canção cortesã, com versos transformados em estrofes musicadas. Essa forma, que já incluía temas satíricos, burlescos e, principalmente, românticos, era conhecida também como *voix de ville*, ou voz da cidade (BROOKS, 2006, p.65-6).

O etnomusicólogo Julien Tiersot, em sua história da canção popular francesa de 1889, reuniu sob o termo *chanson populaire* tanto as canções cortesãs quanto as canções populares das ruas, conhecidas "*no século XVI como voix de ville ou vaudeville*" (TIERSOT, 1889, p.450). Pesquisas mais recentes apresentam como dúvida a origem do termo *vaudeville*, pois sua etimologia mesclaria dois gêneros diferentes: o *vau de vire* (canções provincianas da Normandia) e o *voix de ville* (canções urbanas cortesãs de Paris) (ALDEN, 2008, p.64-5). Independente das características que aproximavam ou distinguiram essas formas iniciais, foi no ambiente urbano parisiense do século XIX que elas seriam sintetizadas para formar a canção popular moderna de caráter francês.

A versão francesa da canção popular lançou as bases do que viria a ser posteriormente o teatro de *vaudeville*, gênero de entretenimento típico da burguesia, elemento-chave da cultura de entretenimento de massa instalada na capital francesa. No *vaudeville*, uma narrativa central, geralmente uma comédia sobre o cotidiano, era entremeada por canções, números de dança e outros atos conhecidos como *variedades*. O espaço do *vaudeville*, por definição, era o teatro.

O caso parisiense interessa menos pelas características da canção em si e mais pelo ambiente social do qual ela emerge. Foram particularmente decisivos o grande abismo econômico entre as classes e o latente choque entre a multidão e o indivíduo, gradativamente instalado na cidade durante o século XIX¹²⁶.

Os parisienses da época viviam equilibrando-se entre o anseio das identidades individuais e o anonimato imposto por uma metrópole industrial de mais de 600 mil habitantes. Por um lado, os princípios revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade haviam, no final do século anterior, despertado a busca por afirmação individual. Por outro, esse desejo era reprimido pela sensação de pequenez frente às multidões nas ruas e pela opressão do trabalho massificante nas fábricas.

A disparidade econômica e as rápidas variações do contexto sociocultural davam a tom na Cidade-Luz. A Paris das grandes galerias, largas calçadas, magazines de moda e comodidades urbanas viveu um breve período de paz e otimismo entre o final do XIX e o início do XX, a *Belle Époque*. Mas era a mesma Paris que, na metade do XIX, abrigava multidões de operários em bairros insalubres como os descritos por Victor Hugo, em *Os Miseráveis* (1862). As revoluções francesas de julho de 1830 e de fevereiro de 1848 (essa, estopim da Primavera dos Povos) foram fortalecidas pelas reivindicações do proletariado, uma "*população fervilhante e furtiva que Paris deixa viver nos becos pavorosos, dissimulando-a bem atrás dos museus e dos palácios*" (JANIN, 1843 apud BRESCIANI, 1982, p.13).

Nesse contexto, o entretenimento do *vaudeville* (bem como as formas subsequentes de teatro musicado, como o teatro de *boulevard*) mostrou-se, ao mesmo tempo, válvula de escape e ponte entre distintas realidades, crescendo

---

¹²⁶ A Revolução Industrial, nascida na Inglaterra, instalou-se na França de forma gradual entre 1815 e 1860 (LÉVY-LEBOYER; BOURGUIGNON, 2008). Outro fator crucial para determinar o abismo socioeconômico entre os parisienses foi a reforma urbana levada à cabo por Haussmann, entre 1853 e 1870.

como produto cultural atrelado a novas formas de representação social. O relaxamento das tensões cotidianas acontecia com a ajuda das narrativas romântico-sexuais e da sátira aos costumes, temas centrais do *vaudeville*.

Além disso, muitas das histórias orbitavam temas caros às aspirações sociais do público burguês, como o consumo (de roupas, charutos, sapatos e perfumes), a vida de aparências e os eventos sociais (bailes, salões e jantares). Não à toa, os finais felizes das peças de teatro musicado "*quase sempre representavam a vitória do (...) excesso*" (TENI, 2006, p.242-3). Era o estilo *vaudeville ostentação* que, desde o século XIX, parece amortizar os sentimentos causados pelos abismos sociais.

É também da Paris urbana da segunda metade do século XIX a figura do *flâneur*, o homem que vagueia pelas ruas em busca de prazer. Como funkeiros e MCs fazem hoje em seus carros, o *flâneur* perambula entre os boulevards e galerias, passeia lentamente pelos parques e aprecia as vitrines dos magazines. Transitar, ver e ser visto, é sua forma de resistir à homegeneização imposta pela cidade, destacando-se da massa proletária. Essa figura, descrita pela poesia de Baudelaire, é o símbolo do indivíduo que busca entretenimento desapegado e inspiração naquilo que a modernidade transformou em produto. Ele é, portanto, o ouvinte perfeito para a canção popular moderna.

Paris é responsável não apenas pela consolidação do público da canção, mas também pela criação das formas modernas de consumo de entretenimento. As práticas de recepção musical parisienses não diziam respeito somente ao momento da performance. Estavam condicionadas a uma rede formada por linhas de transportes, estabelecimentos e peças de mídia.

Tudo estava conectado: as linhas de bondes, inauguradas em 1855, expandem os núcleos sociais dos bairros para os bairros e dos bairros para as zonas periféricas, permitindo ao público explorar a diversidade de opções de entretenimento musical da metrópole. Atrações distintas apresentam-se nos

cafés, salões, teatros e restaurantes que, interligados por galerias e boulevards, eram visitados por toda sorte de público. Jornais, cartazes, folhetins e caricaturas, ao divulgar as atrações nas ruas e passeios, completam a trama sobre a qual a vida urbana flui:

Para o flâneur perfeito, para o espectador apaixonado, é uma imensa alegria fazer seu lar no coração da multidão, no vai e vem do movimento, entre o fugitivo e o infinito. Estar longe de casa e, ainda assim, sentir-se em casa em qualquer lugar; ver o mundo, estar no centro do mundo e, ao mesmo tempo, manter-se escondido dele. (BAUDELAIRE, 1995, p.9, tradução minha)

O teatro musicado com origem no *vaudeville* é nó central da rede urbana sobre a qual seres sonoros, adeptos ou não da *flânerie*, constroem sua personalidade e, fluindo pela cidade, dialogam com o entorno. No teatro, o parisiense ovaciona membros de seus grupos de pertencimento; caçoa dos demais para distinguir-se¹²⁷; maldiz para reconfortar-se; aspira novas posições e refuta antigas. O *vaudeville*, ao encenar o cotidiano de seu público, faz com que o espectador veja a si mesmo no palco podendo, assim, redefinir-se à medida em que se observa.

Fachada do Moulin Rouge, em quadro de Galien-Laloue. O cabaré mais famoso do boêmio bairro parisiense de Montmartre foi inaugurado em 1889, em plena *Belle Époque*.

¹²⁷ A Distinção, de Pierre Bourdieu (2007), é centrada nas práticas de consumo dos parisienses.

Até aqui, abordei neste capítulo as três cidades de maneira isolada: Lisboa - no intercâmbio com o Rio de Janeiro - como capital de um império que reuniu diferentes linguagens musicais para se tornar pioneira da canção popular moderna; Nápoles, como exemplo da emergência do mercado dos espetáculos e entretenimento, na esteira da tradição musical que existe na cidade desde antes da Era Moderna; Paris, como cidade berço do homem moderno, criador e público da canção urbana.

É importante assinalar que, como já é de praxe nesta tese, apesar das cenas musicais de cada metrópole terem sido discutidas separadamente e por ângulos distintos, houve nelas uma coexistência simultânea dos aspectos que aqui expus separadamente. Assim, o estabelecimento de um mercado de entretenimento não foi exclusividade de Nápoles, ocorreu também em Lisboa e Paris. Da mesma maneira, Nápoles e Lisboa, como Paris, foram todas *habitat* do homem moderno. Por fim, além de Lisboa, Nápoles e Paris também foram palco da mescla de culturas musicais distintas.

Como vimos, as rigorosas mudanças nas formas de vida das populações europeias afetaram os modos de produção, os locais do habitar, as formas de relacionamento social, as crenças, as noções de estranhamento e familiaridade, os costumes e a cultura alterando, assim, todos o entendimento prévio do *existir*. Os contemporâneos dessas épocas viram, acima de tudo, uma rápida expansão de sentidos, em poucos séculos, novos e maiores mundos se abriram nos horizontes das populações europeias.

Essa expansão foi levada à cabo por movimentos que, independentemente de sua natureza e características, mostraram-se muitas vezes antagônicos ou contraditórios entre si, como se cada um deles esticasse as tramas da vida

social em direções opostas, alargando a pequena bolha que antes abrigava a vida cotidiana, transformando-a em um grande globo.¹²⁸

O nascimento da ideia de inspiração artística, mas também o rigor do cientificismo; o colonialismo e imperialismo, mas também o humanismo e o Iluminismo; a expansão marítima e as conquistas territoriais, mas também a concentração urbana; o telescópio e o microscópio, como novas formas de explorar distâncias e proximidades; a reforma católica, a contra reforma, o ateísmo o agnosticismo; os grandes projetos arquitetônicos, catedrais e palácios, e a sala de estar burguesa; o surgimento da subjetividade individual e a cultura de massa; o artista e o operário; o indivíduo e da multidão.

Ao cruzar as respectivas fronteiras anteriores, os fenômenos acima criaram uma grande expansão de sentidos que passou a englobar, nas metrópoles, o que antes estava fora da bolha, outras culturas, línguas e práticas musicais. Componentes de *"experiências e realidades antes consideradas separadas foram absorvidas em uma expansão acelerada de códigos e imagens urbanas"* (CHAMBERS, 1985, p.176). Ao fazer isso, essa nova esfera alargada deu condições para que o ser moderno inventasse, inspirado pelo novo que veio de fora, o novo para si próprio, o *novo do novo*.

Este ensaio é uma narrativa de como, naquele momento, o novo se apresentou em forma de música. Aqui, as canções do século XVI são chamadas de *novas novidades* (TINHORÃO, 2011, p.25), as do XVIII, *modas novas* ou *modinhas* (ibidem, p.142 e 162). Não à toa, *moda* já significava tanto uma canção quanto uma nova nova tendência de consumo. E, ao uní-las, a canção popular moderna fundiu tradição e modernidade em forma musical.

---

¹²⁸ As grandes cidades, os impérios e os sistemas de crença em grande escala, como religiões, e a ciência, são os principais temas tratados por Sloterdijk para tratar da transição entre pequenas *Bolhas* (2011, 2016) para grandes *Globos* (2014b).

Lisboa, Nápoles e Paris reuniram, à sua maneira e tempo, as condições que levariam ao surgimento e à consolidação da canção popular moderna: a sobreposição e multiplicidade de sentidos; a efervescência e pluralidade cultural; o vigor econômico; o equilíbrio entre anonimato e protagonismo; as tensões sociais e a consequente demanda por seu relaxamento. As três cidades contribuíram com o florescimento de uma expressão musical hoje predominante no Ocidente, seja no *son* cubano, na MPB brasileira, no *folk* norteamericano, no *cantautore* italiano, na *chanson* francesa ou no reggae jamaicano.

Os eventos e reflexões aqui narrados fazem parte de um processo maior, que se ocupa não somente das relações entre os seres sonoros mediadas pela música. Esse processo representa também a transição entre as formas centralizadoras de produção de sentido e as culturas populares modernas, que se apresenta de duas maneiras:

primeiro como um mercado de alta literatura, novelas e novidades, nas quais as mensagens estão focadas no receptor ao invés do emissor, para atender a expectativa do público por entretenimento e edificação; e também, como um mercado do gênio (...). (SLOTTERDIJK, 2014b, p.750-1)

A canção popular moderna representa, portanto, um sistema de transferência de motivações individuais que se retroalimenta e é projetado em larga escala na sociedade. Ao entrar nos teatros parisienses, cafés-cantantes napolitanos e casarões e pagodes lisboenses e cariocas, os seres sonoros modernos encontraram um lugar para cultivar sua recém-adquirida individualidade.

Este mesmo lugar inspira autores (em seu recém-adquirido status de *artistas*) para criar canções expressando sua identidade e, consequentemente, para servirem à massa (agora rebatizada de *plateia*). Plateia e público compartilham a mesma esfera em um movimento cíclico de retroalimentação que eleva autores e público de forma proporcional. É na força deste espiral que irão surgir fenômenos de culto ao artista, como a *lisztomania* na década de 1840, a

beatlemania, mais de um século depois, assim como todas as demais versões contemporâneas de catarses coletivas centradas em artistas pop.

"O homem privado pisa o palco da história", metáfora de Walter Benjamin (1991, p.37) sobre a ascensão do indivíduo no século XIX, alcança, no caso da canção, também quem está diante do palco: a plateia. No surgimento dessa forma especial da canção, palco e plateia são protagonistas, seja expressando a subjetividade individual através canção composta, seja criando identidade ao entreter-se por meio de seu consumo. A canção popular moderna nasce, assim, como uma esfera de definição e amplificação do ser sonoro em um mundo urbano em constante expansão.

A Rotunda de Ranelagh sediou grandes eventos musicais londrinos no século XVIII. O público era aquecido pela fogueira ao centro, e entretido pelo grande órgão, à esquerda.

O gosto musical é um esporte de combate

*Se você tem todas as músicas já gravadas na história,
então quem é você?*

Nick Hornby

Gosto não se discute, se lamenta.

Provérbio popular

Cena 1: em 29 de Maio de 1913, estreia em Paris *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky. A apresentação transformou o *Théâtre des Champs-Élysées* em um campo de batalha. Pierre Monteaux, maestro à frente da orquestra naquela noite, descreve a cena:

O auditório ficou em silêncio durante dois minutos (...) Vaías e assobios desceram das galerias, acompanhada logo em seguida pela plateia. (..) De início, a cólera se dirigiu contra os dançarinos e depois, ainda com mais violência, contra a orquestra (...). As coisas mais variadas foram-nos arremessadas; apesar de tudo, continuamos a tocar (...). (CANARINA, 2003, p.17)

No meio do tumulto, o maestro pode distinguir dois grupos distintos:

Logo, vaías e outras reações negativas começaram a ser ouvidas juntamente com as vozes daqueles tentando calar as críticas, um lado alimentando o outro: os elegantes grupos dos camarotes e outros assentos privilegiados contra a massa. Gritos de "Abaixo às putas do 16!" [*uma área rica e abastada de Paris*] foram ouvidos. Socos foram dados e cartões foram trocados para que duelos pudessem acontecer no dia seguinte. Reinou o caos completo. (ibidem, p.43)

Cena 2: em 22 de Setembro de 2013, um homem sangrando é conduzido à força à delegacia móvel instalada dentro do Rock in Rio. Arrastado até a delegacia por um grupo, o homem carregava uma grande faixa com a frase "*Molejo é melhor que Iron Maiden*", aberta por ele durante o show da banda inglesa. O grupo de metaleiros, revoltado, insistia que o homem queria humilhar os britânicos e seus fãs, o homem defendeu-se dizendo que tinha o direito de expressar seu gosto musical. Após uma hora todos foram liberados, e a faixa foi apreendida pela

polícia (FILOMENO, s/d; uol adrenaline, 2003; naosalvo, 2013).

Os dois episódios foram publicados nas páginas policiais, mas bem poderiam ter saído de obras de ficção: como conceber que a estreia de um concerto, acompanhado por um balé, em um nobre teatro parisiense pudesse terminar em pancadaria? E o que se passa na cabeça de uma pessoa para enfiar-se no meio de dezenas de milhares de fãs de Iron Maiden e levantar uma faixa exaltando o *Molejão*?

O que leva alguém a agredir outra pessoa ou colocar a própria integridade física em risco só pode ser algo muito profundo, localizado fora do alcance do puro racional e próximo aos impulsos e paixões dos seres sonoros. Diferente do incidente no Rock in Rio, o caso parisiense tornou-se um marco nos estudos ocidentais de recepção musical. Ambos, porém, tratam do mesmo tema: as disputas, muitas vezes violentas, em torno do gosto musical.

Filmes e livros raramente são capazes de despertar comportamentos radicais ou reações violentas por parte de leitores e espectadores¹²⁹. A música, porém, parece tocar-nos em lugares mais profundos, viscerais. Os casos acima, nos quais ouvintes colocam a própria vida em risco em nome da música, mostram que em determinados momentos, cultivar ou proteger o gosto musical pode estranhamente ocupar lugar privilegiado na hierarquia das prioridades humanas, tornando-se mais importante que a própria integridade física (MASLOW, 1943).

Parece ilógico que manter uma coleção de discos e cultivar bandas favoritas possa ser, ainda que em casos pontuais, uma prática tão importante quanto fugir de predadores ou evitar alimentos tóxicos. Por isso, neste capítulo, vou explorar as origens e funções do gosto musical para tentar entender por quê cultivá-lo nos é tão importante, a ponto de, por vezes, arriscar nossas vidas para defender as bandas favoritas.

---

¹²⁹ Mas há exceções: no cinema, na reação pública a 'O Beijo', de William Heise (1896); na literatura, com as ameaças de morte a Salman Rushdie, autor de 'Versos Satânicos', de 1988.

O *mosh pit*, este no EndFest de Seattle em 1991, é uma dança típica dos shows de rock.

Começo partindo da premissa que pouco interessa, neste exame, a definição de *boa* música que venhamos a utilizar. Concedo a vocês, leitor ou leitora, assumir a ideia que mais lhe agrada (o eventual sucesso está justamente em cobrir diferentes definições). Definir a música *boa* é o primeiro passo para, a seguir, definir o que significa, para você, música *ruim*, separação que está no centro do gosto musical.

Essa divisão intersubjetiva é feita por meio de complexos mecanismos que tampouco interessam a este ensaio, e por uma razão prática: os caminhos entre a recepção física das ondas sonoras e a produção de sentidos, afetos e sensações, mediadas pela cultura, mereceriam um esforço muito maior do que o que agora me proponho. A proposta é muito mais descrever os aspectos sociais do gosto, como o impomos aos outros e como eles são a nós imposto. Ou seja, *o que acontece a partir do momento em que a definição entre bom e ruim se*

estabelece.

Antes de voltarmos às origens do gosto musical na Europa da Idade Moderna, quero explorar um argumento, de certo bem polêmico, de que não existe música *boa* ou música *ruim*, ao menos não no sentido intrínseco em que costumamos usar os termos. Geralmente, ao criticar uma música *ruim* ou elogiar uma da qual gostamos, acreditamos nos ater aos elementos sonoros que a constituem, ou seja, nas melodias, ritmos, timbres ou palavras que nela ouvimos, para delas extrairmos suas falhas, qualidades e defeitos.

Suspeito que o que ocorre é o exato oposto. O que determina a música *boa* ou *ruim* não são os sons da música, mas exatamente o que está diante dela: nós e nossos modos de escuta. A música só se torna *boa* ou *ruim*, *melhor* ou *pior* na medida em que a colocamos em um contexto de crítica, convencimento ou comparação (entre diferentes músicas e gostos). Quando algo ou alguém deseja, por quaisquer razões, convencer outra pessoa ou grupo de que determinada cultura musical é *errada* ou *ruim*. Ou seja, que deveriam escutar outras músicas.

Incontáveis argumentos são usados para acusar uma canção, artista ou gênero de serem *ruins*, e muitos podem parecer, à princípio, bem pertinentes. Em um par de páginas, quero tentar, com a ajuda do sociomusicólogo e crítico Simon Frith (2004), desarmá-los para reforçar a polêmica ideia de que não há música ruim. A partir dela, seguiremos tentando entender *por quê, se não há música boa ou ruim, temos e defendemos um gosto musical?*

A maioria dos argumentos usados para rotular a qualidade da música pode ser dividida em dois grandes grupos: os argumentos relativos à produção e execução musical e os argumentos relativos aos efeitos sociais que a música produz. Ambos podem ser usados por três perfis de público que se sobrepõem: ouvintes (do desinteressado ao fã incondicional), críticos e estudiosos (amadores e profissionais) e musicistas (de todas as tradições musicais e níveis

de experiência).

Os argumentos de produção aparecem em várias vertentes, entre eles o dos propósitos econômicos da música: ouvintes que querem criticar músicas através deste tipo de argumento usarão adjetivos como *enlatado* ou *comercial*. Críticos podem apontar os dedos para o *uso de fórmulas* e *clichês*. Já os musicistas poderão atacar a música usando diferentes pesos de uma mesma medida: muitas convenções ou nenhuma delas; repetição de cadências¹³⁰ ou ausência delas; poucos acordes, muitos acordes; canção muito longa ou muito curta; ritmo que não muda ou que muda demais; timbres estranhos, timbres convencionais; muito ou nenhum espaço para improvisação.

Argumentos de produção podem também falar da execução ou performance: partindo de músicos *desafinados* ou *fora do ritmo* (argumento que musicistas tendem a usar com mais frequência do que os demais) até mixagens desequilibradas (quando algum membro da banda soa muito mais forte ou mais fraco que os demais) e músicos com boa técnica *mas que não dizem nada*. Há também a questão da originalidade, propostas musicais inautênticas, plágios, cópias ou imitação de outros artistas. Outro argumento relativo à execução é o que fala das tentativas de enganar o público durante a performance: uso de playback ou autotune. Este só surge, claro, na medida em que o artista é flagrado usando o recurso.

Já os argumentos de efeito são os relativos ao que a música induz ou produz em seus ouvintes. Estes não requerem nenhum conhecimento musical, apenas uma moral ou bons costumes a defender. Músicas podem ser acusadas de estimular a violência, a revolta, a desobediência, o crime ou fazer apologia às drogas, ao sexo ou suicídio. Argumentos de efeito falam também dos lugares que as músicas criam e do que acontece neles (modos de dançar, vestir-se, consumir, falar). Argumentos de efeito são geralmente levantados por pessoas ou grupos

---

¹³⁰ Padrões de sequência de acordes muito comuns na música ocidental, tanto erudita quanto popular.

que estão fora daquela cena musical, mas que, de alguma maneira, se ofendem com o que acreditam ocorrer nela. Um editorial do *Music Journal*, dos anos 1950, mostra um bom exemplo:

Ele [o *rock'n roll*] realmente os leva a orgias de sexo e violência (...), ou eles [os *jovens*] usam-no como desculpa para a remoção de todas as inibições e o desprezo total das convenções de decência ... [o *rock*] provou ser definitivamente uma ameaça à moral e incitamento à delinquência juvenil. Não há porque seguir suavizando esses fatos. Os jornais fornecem prova suficiente de sua existência... é inteiramente correto dizer que cada delinquente foi definitivamente influenciado pelo rock and roll. (MARTIN; SEGRAVE, 1993, p.53)

É longa a lista de tradições musicais hoje consideradas típica da cultura de diferentes povos e que foram proibidas ou reprimidas em um contexto social que as ligava à malandragem, vadiagem ou prostituição (samba, jazz, tango, blues, rap). Mas não é o caso de explorá-las agora. Sigo então trabalhando um pouco mais a ideia de que *não há música boa ou ruim* para entrarmos, de vez, nas questões do gosto musical.

Tanto os argumentos de produção quanto os de efeito parecem, à princípio, serem julgamentos técnicos ou estéticos, fundamentos objetivos para justificar a ideia de que determinada música é *ruim*. Porém, se considerarmos que a música é um ato de comunicação - no qual um emissor (performer, compositor, produtor) diz algo a um receptor (ouvinte)¹³¹ - e assumindo que o emissor musical só produz música que julgue ser agradável¹³² ou, no mínimo, correta, uma eventual falha neste ato comunicacional não pode ser atribuída somente ao teor da mensagem. Deveríamos falar muito mais de um *problema de comunicação*, do que de uma *mensagem de qualidade ruim*.

Neste momento você, leitor ou leitora, poderá estar se perguntando se não estou tentando esconder o fato de que há aqueles que simplesmente não possuem qualquer aptidão para a prática musical. Ainda que este argumento possa ser

¹³¹ Os receptores, ao reagir à música, realimentam os emissores, formando um ciclo criativo.

¹³² Mesmo no caso daqueles que '*só querem saber de dinheiro*' (uma crítica bem comum), a execução tende a ser bem feita, justamente para que o dinheiro continue entrando.

verdadeiro, há diversos casos em que performances de músicos pouco habilidosos podem ser agradáveis aos ouvidos.

Uma serenata de um cantor desafinado para sua amada (desde que a paixão seja correspondida) soara agradável; uma criança, durante sua iniciação musical, irá encantar, com sua performance aquém dos mínimos requisitos *técnicos*, mesmo os pais com maior grau de educação musical. O mesmo pode ocorrer em situações em que a proposta se afasta de uma performance tecnicamente correta: no circo, durante o número de um palhaço cantor, o público estará, via de regra, se divertindo, ainda que o palhaço eventualmente desafine.

A música só existe, como os exemplos mostram, nos espaços entre as intenções do emissor e as expectativas do ouvinte. É claro que uma das intenções do amante na serenata é manter o ritmo e a dicção das palavras cantadas, mas nada que se compare ao quanto isso é central para uma cantora que participa de um concurso de talentos.

Da mesma forma, músicos profissionais na plateia de uma apresentação musical infantil desejarão que seus filhos demonstrem alguma habilidade musical, mas as expectativas não irão girar em torno disso. Muito diferente das expectativas que terão ao frequentar, na mesma noite, uma sala de concerto. E a diferença não tem a ver apenas com a idade dos envolvidos: estes mesmos pais, atuando, digamos, como examinadores em um processo de admissão de conservatório, terão diferentes expectativas musicais em relação a crianças da mesma idade. O jogo entre intenções e expectativas aparece também em outra crítica comum cujo argumento mescla produção e efeito: o volume da música. Quando esta crítica surge, significa que a música é executada em um volume fora (geralmente acima) das expectativas do ouvinte. A expectativa criada em relação ao volume às prévias de uma apresentação do João Gilberto não pode ser a mesma que surge antes de um show do Motorhead. Se forem, emissor e receptor não estarão no mesmo *jogo de linguagem* (WITTGENSTEIN, 2012), e

comprometerão qualquer tentativa de comunicação. Surgirá, assim, a *música ruim*.

Até o argumento mais *técnico* relativo à música *ruim*, o do musicista que escuta notas fora do tom ou do tempo, não deixa de ser subjetivo: desconsidera a hipótese de que o compositor ou performer possa ter propositadamente preferido a nota *errada* ao invés da *certa*, ou escolhido ficar para trás no tempo da música, conscientes do efeito estético que desejam comunicar¹³³. Ainda que falemos de musicistas com pouca experiência ou domínio técnico, ou seja - pouco capazes de fazer escolhas conscientes sobre sua maneira de cantar, tocar ou compor - este argumento *técnico* nega o fato de que o soar *estranho*, *ruim* ou *não profissional* possa ser um componente estético legítimo.¹³⁴

Os argumentos usados para atribuir o rótulo de *ruim* a determinada música parecem surgir, após este exame, menos como dados prévios para serem considerados no processo decisório e mais como justificativa posterior de uma decisão subjetiva já tomada. As críticas talvez sejam, em suas muitas formas, tanto maneiras de defender uma decisão de gosto musical frente aos outros, quanto modos de fundamentar a decisão para nós mesmos.

Como espero ter conseguido sugerir, não existe música *ruim* por si, apenas atos de comunicação musical que obtêm diferentes resultados considerando os intuitos e expectativas dos seres sonoros envolvidos. Por quê então, independente do gênero musical em questão, do blues à música clássica, do rock ao axé, cultivamos nosso gosto musical por meio do combate?¹³⁵ Por quê defendemos bandas como se fossem parte de nossa família? Por quê atacamos

---

¹³³ Se esta hipótese ainda soa como tentativa de negar o erro dentro da música, convido-os a enxergar a evolução da teoria musical ocidental, como faz Wisnik (1989, pp.115-17), como o processo histórico de transformação de sons *ruins* (dissonantes) em sons *bons* (consonantes).

¹³⁴ A coletânea 'Bad Music - The Music we Love to hate' (WASHBURNE; DEMO (eds.), 2004) lista inúmeros gêneros e bandas nos quais a 'feiúra' funciona, com ciência ou não dos compositores, como elemento estético constituinte da obra. A 'História da feiúra' (Eco, 2007) faz compêndio similar em relação às artes visuais.

¹³⁵ Em pesquisa prévia, recolhi casos de disputas agressivas sobre gosto musical no blues, música clássica, rock, jazz, pagode, axé, funk e sertanejo (CESPEDES, 2013).

canções como se fossem inimigos mortais? Para chegar perto de possíveis respostas, voltarei ao século XVI, onde estão algumas das raízes do gosto musical moderno.

Pixação em Londres nos anos 60. Para alguns, Eric Clapton foi um usurpador, para outros, um competente imitador dos bluseiros americanos. Para outros foi ainda maior.

Fazer e escutar música são tarefas muito mais antigas do que qualquer ideia de gosto musical pessoal¹³⁶. Então, provavelmente durante a maior parte da História, fizemos, tocamos, cantamos e dançamos música sem termos de avaliar o que escutamos de acordo com nosso próprio gosto. A ideia de gosto musical só pode ser entendida se antes explorarmos o surgimento da noção geral de gosto, isso porque a música, no contexto que examino, era apenas mais uma entre as várias práticas sociais, um dos muitos instrumentos usados por aquele que detinham o *bom gosto*.

¹³⁶ É o que parece mostrar a comparação entre a datação de instrumentos musicais antigos, hoje relíquias arqueológicas, e os mais antigos registros sobre preferências musicais.

Um dos primeiros tratados sobre o gosto (ainda que não nestes termos) foi publicado em 1528 pelo italiano Baldassare Castiglione sob o nome de *// Cortegiano* (O Cortesão). O livro descreve o indivíduo ideal para a vida pública nas cortes europeias: culto, educado e habilidoso em equitação, em contar piadas, escrever poesias, dançar, desenhar e tocar música, entre outras habilidades nas *Belas Artes*. O intuito de um *cortegiano* ou *cortegiana* era, por meio de sua inspiradora presença, ganhar o respeito e a amizade dos demais membros da corte, em especial da realeza.

Tocar instrumentos musicais, habilidade mandatória ao bom cortesão, é a primeira aproximação que podemos fazer com a ideia de gosto musical. Em uma época em que a música só existia se houvesse alguém para tocá-la (gravar e reproduzir sons só seria possível mais de 3 séculos à frente), a primeira tarefa de cantores e instrumentistas era decidir quais canções iriam executar. Se o intuito do cortesão era agradar a corte, escolher, para cada ocasião, as *melhores e mais belas* canções disponíveis era crucial. A ideia de selecionar as melhores canções dentro do repertório conhecido para agradar um público específico em um evento social, hoje à cargo dos djs, foi uma das primeiras funções do gosto musical Moderno.

Já havia, no começo da Idade Moderna europeia, outras músicas a serem escutadas. Diferentes reinos e regiões contavam com seus próprios *mestres de capela*¹³⁷, especialistas em composição responsáveis por criar a trilha sonora da vida na alta corte. Ainda que as criações de cada mestre chegassem aos demais reinos e, portanto, influenciassem os demais compositores e ouvintes, havia também, para manter a unidade política do reino, a necessidade de criar uma identidade musical própria, ainda que por vezes inspirada por outras. Era sob essa tensão que o gosto musical, em seus primeiros dias, deveria se equilibrar.

A ideia de que já havia opções musicais distintas é essencial para o surgimento

---

¹³⁷ Bach, Handel, Scarlatti, Beethoven, Haydn e Wagner foram todos mestres de capela de suas respectivas nobrezas.

do gosto musical pois, durante muito tempo na História humana, cada clã, horda ou tribo acreditou que sua música era a única existente (junto com um único conjunto de divindades e uma única língua). Não havia razão para gostar ou desgostar da música pelo mesmo motivo que não se gosta ou desgosta do sol, do vento ou das estrelas: eles simplesmente existem sem que haja outra opção. Uma vez que diferentes concepções musicais se mostram disponíveis, começa a entrar em cena a ideia de gosto para organizá-las.

Além da circulação musical que ocorria entre reinos e mestres de capela, resgatada nos documentos históricos e partituras, havia outro vasto universo musical hoje perdido no tempo: as músicas do povo, seres sonoros sem acesso a partituras, livros ou outras formas de registrar suas músicas. Este mundo somente se tornou conhecido pela História ao ser filtrado sob forma de *folclore* por colecionadores da periferia europeia - uma vez que os estudiosos italianos, franceses e ingleses da época estavam provavelmente muito ocupados criando a identidade de suas próprias músicas nacionais (BURKE, 2009; 2010) - e pelos próprios compositores que, em busca de novas inspirações, deixavam seus próprios reinos. De toda forma, a música popular da época, transmitida oralmente e manipulada ao longo do tempo para encaixar-se às limitações de instrumentos e partituras, está, na prática, perdida (SACHS, 1943, prefácio).

Não há de ser nada, pois, ainda que não possamos escutar as músicas populares da época, para o intuito desta história do gosto musical basta imaginarmos sua recepção nas altas cortes europeias. Aos ouvidos da corte, sempre atenta ao julgamento dos demais nobres, a recepção da música típica do povo foi provavelmente similar à descrição do som do *Rommelpot*. O instrumento musical popular foi descrito por Frans Hals, pintor e filho de comerciantes holandeses no século XVII da seguinte maneira: "*Quando se enfia uma vara de junco no meio da bexiga e a move entre o polegar e os outros dedos, o instrumento produz um som que não difere do emitido por um porco esfaqueado.*" (SLIVE, 1970, p.37)).

Embora seja de se imaginar que a recepção da música popular pelos seres sonoros das altas cortes europeias fosse geralmente negativa, havia, ao menos no começo da Idade Moderna, alguma interação entre as tradições culturais populares e as elites. Nobres tinham certa facilidade em navegar por entre as culturas populares e a alta cultura, sendo que a primeira era vista como algo lúdico e puro, quase natural¹³⁸. Obviamente, o contrário não ocorria: o povo não tinha qualquer acesso à alta cultura, ensinada nos liceus e por tutores particulares dentro dos salões reais.

Esta situação mudou radicalmente durante o final do século XVI e o início do século XVII¹³⁹ quando as aristocracias europeias, lideradas pelos cleros católicos e protestantes, iniciaram movimentos de reforma da cultura e dos modos de vida do povo comum europeu. Das maneiras de falar, comer, vestir-se, aos costumes sexuais, religiosos e de higiene, todas as práticas socioculturais foram objeto de escrutínio pelas elites que, por vezes, proibiam, coíbiavam ou forçavam alterações nos costumes plebeus, sempre segundo a *boa moral aristocrática*.¹⁴⁰ Deste processo resultou a radical separação, já plenamente estabelecida no século XVIII, entre a cultura popular e a da nobreza, e que levou um etnomusicólogo da época, ao explorar o universo da antiga canção tradicional na Hungria, a notar que "*os abastados gostam de se distinguir dos mais pobres, mesmo em suas canções*" (KODÁLY, 1971, p.52).

O que hoje muitas vezes relega-se como simples *questão de gosto* tem origens, portanto, em uma dinâmica social muito mais complexa. O mecanismo que concedeu ao clero e a nobreza a autoridade para aprovar ou proibir uma expressão musical ou prática cultural é o mesmo que, no contexto do Imperialismo, justificou a colonização e conquista de povos *inferiores*, sejam eles

---

¹³⁸ Os Irmãos Grimm, também pesquisadores do folclore, se referiam a esse fenômeno como *Naturpoesie*, "poesia natural que emanava da alma do povo" (SCHMIESING, 2014, p.27).

¹³⁹ BURKE (2009; 2010) delimita este período como sendo a 1ª fase da reforma da cultura popular na Europa.

¹⁴⁰ Processo narrado por muitos autores, dentre eles Nietzsche, sob forma de inibição, no primeiro tratado da 'Genealogia da Moral' (1887) e Norbert Elias, no primeiro volume de 'O Processo civilizatório' (1939).

vizinhos europeus, africanos ou americanos.

Colonizar e explorar povos *inferiores* era algo justificável também do ponto de vista estético, justamente pela maneira como o gosto foi trabalhado na Modernidade. Alguém precisava mostrar aos selvagens as belezas do mundo. Ainda que se reconhecesse, nos estudos sobre estética do século XVIII, que as preferências pessoais variam, o gosto era justamente este elemento que orientava as escolhas pessoais no sentido daquilo que elas *deveriam preferir*. A lógica do gosto, portanto, equiparava o juízo estético ao juízo moral.¹⁴¹

A ideia de gosto nasce, assim, como uma versão atualizada da antiga oposição entre *civilidade* e *barbárie*. Na verdade, o *gosto* nunca existiu desacompanhado: já nasceu como *bom gosto* e *mau gosto*, pois sua função primordial é o de criar distinção. O primeiro seria, em nossa revisão do conceito, o que pertence a cultura aristocrática, o segundo, o que está fora dela. E como o gosto é invenção desta mesma aristocracia, são eles quem possuem o *bom gosto*. O *mau gosto* é o gosto de todos os demais. Resumindo: bom gosto é pra quem tem.

Neste sentido, a função mais importante do gosto era regular o que *não se deve fazer* e do que *não se deve gostar*, pois, em uma sociedade altamente estratificada como aquela da Europa no início da Era Moderna, não ser reconhecido como membro do grupo era automaticamente ser confundido com o *outro*. A ideia de segregação social por meio da etiqueta levou, naquela época, a divisões radicais:

Roger North, um nobre arquiteto e músico amador, recomendou, na década de 1690, a viola, violão, órgão, cravo e contrabaixo para homens, e a espineta ou cravo, alaúde e violão para mulheres. No entanto, dizia que o cravo era melhor para a postura de uma dama do que o alaúde. (...) Em 1749, Lord Chesterfield, que se considerava especialista em etiqueta, instruiu seu filho: "Se você ama a música, escute-a; vá a óperas e concertos e pague violinistas para tocar para você; Mas eu insisto que você não toque os instrumentos. Fazer isso coloca um cavalheiro em aura frívola e desprezível. (Victoria and Albert Museum, s/d, tradução minha)

---

¹⁴¹ Um dos argumentos centrais de Kant em sua Crítica do Juízo (1790).

A ideia mais importante por trás da noção de gosto musical não é a de que imperadores, rainhas, duques e seus mestres de capela detém o poder de ditar o que é bom ou ruim, mas sim a de que alguém, qualquer pessoa, possa fazê-lo em nome de outro. Mesmo porque, essa forma de transferência de autoridade não morreu junto com o Antigo Regime, vêm sendo acompanhadas por etnomusicólogos, sociólogos e estudiosos da cultura ao longo dos últimos séculos.

Um destes foi Pierre Bourdieu, que em seu estudo sobre como o gosto é usado como ferramenta de distinção entre as classes na sociedade francesa nos anos 60 cravou: *"não há luta acerca da beleza e do gosto estético cujo pretexto não seja, também, a imposição de uma arte de viver que (...) atira qualquer outra maneira de viver na arbitrariedade"* (BOURDIEU, 2007, p.57).

Podemos então identificar, em diferentes épocas, os padrões de atuação daqueles que forçam, de maneiras mais ou menos violentas, alterações no gosto musical alheio. Estes, os impositores, possuem, ainda nas palavras de Bourdieu, capital simbólico: *"um crédito; é o poder concedido àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para estar em uma posição de impor reconhecimento"* (idem, 1989, p.23). Neles se encaixam reis, imperadores, mestres de capela mas também grandes conglomerados de comunicação, críticos, mídia especializada, plataformas de streaming e celebridades.

Os detentores de capital simbólico ocupam os postos superiores na hierarquia social e, portanto, também na cultural, e são os que muitas vezes servirão como fiel da balança para decidir as questões de gosto. Voltando aos argumentos usados para separar músicas *boas* das *ruins*, quanto maior for o capital simbólico de alguém, maior será sua capacidade de convencer os outros de que sua interpretação da música é a correta. E essa interpretação, como vimos, aparece para justificar a escolha de gosto previamente feita.

Uma nota fora da escala no saxofone de um iniciante tende a ser escutada como um erro; a mesma nota, saindo do instrumento de um músico consagrado, pode tornar-se uma *blue note*¹⁴². A opinião de um mestre de capela sobre determinada canção vale muito mais do que aquela de um camponês. Todos os critérios musicais, sem exceção, sofrem influência do capital simbólico: o *aproveitador* que faz versões de canções de uma artista recentemente falecido pode, dependendo de quem julga, estar fazendo uma grande homenagem póstuma.

Um dos critérios mais sensíveis à influência do capital simbólico é o que envolve influências, modelos e inspirações, e que hoje é tratado pelo espinhoso termo *apropriação cultural*. É em nome dele que os detentores do capital (hoje chamados de influenciadores) traçam a linha que separa artistas que buscam inspiração genuína em nomes do passado daqueles que são mera *cópia* ou que *roubam* a música dos outros.

Elvis foi um herói para muitos¹⁴³, mas a discussão sobre o suposto *roubo* do rock'n roll, de origem negra, pelo *rei do rock* e demais artistas brancos do mainstream ganha cada vez mais espaço em um contexto de afirmação de culturas marginalizadas que, aos poucos, vêm ocupando lugares centrais na discussão político-cultural.

Esta transição para um cenário em que diferentes culturas antes submersas ganham protagonismo a ponto de colocar em xeque grandes ícones do universo musical irá exigir, novamente, importantes adaptações daquilo que chamamos de gosto musical. Mas, antes de chegarmos lá, quero resumir as duas ideias centrais que até aqui apareceram para tentarmos, finalmente, responder à pergunta inicial: *por quê temos e defendemos um gosto musical?*

---

¹⁴² Um recurso comum ao blues e jazz no qual uma nota é tocada um pouco mais grave ou aguda do que se espera, geralmente usado para expressar uma breve fuga voluntária dos precisos padrões das escalas da tradição musical eurocêntrica.

¹⁴³ "... *mas nunca significou merda nenhuma pra mim. Aquele otário racista...* ". Verso de 'Fight the Power', do grupo Public Enemy, faixa de 'Fear of a Black Planet' (1990). Do original: "Elvis was a hero to most but he never meant shit to me you see, straight up racist that sucker was.". Tradução minha.

ilustração de 1470 do *Facta et dicta memorabilia*, coletânea de crônicas de Valerius Maximus (circa ano 30). À direita, nobres demonstram etiqueta à mesa. À esquerda, plebeus se embriagam, derramando vinho enquanto um casal se agarra em público.

Explorei, até agora, dois pontos centrais em relação ao gosto musical. O primeiro é o de que não há, essencialmente, música *ruim* ou música *boa*. Sendo a música uma linguagem e o processo de criação e escuta atos comunicacionais, ela depende muito mais das intenções, expectativas e do comum acordo entre os participantes do que do objeto musical em si. As qualidades que a ela atribuímos são argumentos intersubjetivos que nos ajudam a sustentar, para nós e para os outros, nossa atração ou repulsa perante a música. Estes argumentos aparecem apenas em contextos de crítica e persuasão nos quais existem tensão entre *o que se escuta* e *o que se deveria escutar*.

O segundo ponto vai no sentido de que o gosto musical - por suas raízes nas sociedades estamentais da transição entre a baixa Idade Média e o início da Idade Moderna europeia - é uma ferramenta de *distinção social*. Faz parte de um processo que marca, nas práticas culturais, as diferenças entre aristocracias e o povo comum e que chancelou, ao longo dos séculos, as práticas elitistas

como sendo *boas*, *corretas*, e de *bom gosto*, ao mesmo tempo que definiu as práticas populares como sendo *ruins*, *incorretas* e de *mau gosto*. Tais práticas, não seriam *ruins* apenas do ponto de vista estético, mas também sob o ponto de vista moral, uma vez que, pela estética Iluminista (DANTO, 2008), estética e moral andam lado a lado.

O que Bourdieu definiu como *capital simbólico* (moeda de troca usada nas negociações em torno do gosto) é apenas a tradução, na cultura, do capital econômico próprio das elites. O gosto surgiu em paralelo ao conceito de *etiqueta*, ambos usados para demarcar as pessoas e grupos *civilizados*, e que, detentores de capital (simbólico e econômico), tinham lugar garantido à mesa para discutir os rumos do mundo, incluindo o que é belo ou feio.

Tendo claro este contexto, ficamos mais próximos de tentar responder à pergunta: *por quê temos e defendemos um gosto musical?* A resposta mais simples que posso tentar esboçar é a seguinte: se o gosto surgiu e chegou até os dias de hoje como instrumento de delimitação de grupos sociais e indivíduos, nosso gosto musical é uma metáfora de quem somos, uma espécie de cartão de visita de nossa identidade. Portanto, um ataque ao nosso gosto musical é um ataque a nós mesmos. Defendê-lo é defender a nós mesmos.

Policiais enfrentam problemas ao conter fãs dos Beatles durante visita da banda ao Palácio de Buckingham para receber a Excelentíssima Ordem do Império Britânico em 1965, auge da Beatlemania.

No passado que aqui venho explorando, havia uma íntima relação entre um repertório de canções e os grupos sociais as quais elas pertenciam. Burke (1978) lista uma série de canções típicas de profissões em uma época em que o ofício era um dos elementos mais importantes na construção da identidade.

Era tão importante reconhecer-se como carpinteiro ou tecelão que, em muitos casos, a profissão era o próprio sobrenome das famílias, transmitido junto aos segredos de cada ofício, passados adiante ao longo de gerações. Essa transmissão ocorria, claro, também por meio da música. Canções de marujos, soldados, sapateiros, ferreiros, artesãos e outras mais narravam o cotidiano e os segredos de cada grupo social e, a cada performance, solidificavam-no sob forma de tradição oral.

Entretanto, é difícil falar que já possuíam um gosto musical próprio, já que a vida coletiva era tão forte que a ideia moderna de indivíduo (*aquela que não se divide*, ou seja, que é autônomo para fazer suas próprias escolhas, da profissão que seguirá às músicas que escutará) ainda estava em formação¹⁴⁴. A organização social destes grupos guardava resquícios daquelas dos antigos clãs e tribos, nas quais, pela força da tradição, *a música existente é a única música possível*.

Ao longo do tempo e por meio do convívio cada vez mais próximo, tecelões começaram a entrar em contato com as canções dos ferreiros, sapateiros com aquelas dos caçadores, e assim por diante, fazendo com que houvesse um intercâmbio entre as diferentes esferas que compõem a teia da música popular e, com isso, alguma possibilidade de reconhecer a música do outro como tão digna quanto a minha própria.

Foi apenas durante os estágios finais da Revolução Industrial, na metade do século XIX, que o contexto para o surgimento do gosto moderno - a possibilidade de experienciar distintas e igualmente legítimas tradições musicais - se tornou possível. Este contexto surgiu principalmente por dois principais motivos: a necessidade de reformulação da identidade coletiva das camadas populares e a transformação dessas mesmas camadas em mercados consumidores em potencial.

Ao migrar para as cidades, um grande contingente da população rural europeia deixou para trás boa parte da sua identidade, estritamente ligada à vida no campo. O novo trabalho nas fábricas, manual e repetitivo, pouco lembrava o caráter artesanal das antigas profissões. Estas populações, longe de sua terra natal e seus ofícios tradicionais, e muitas vezes apartadas de sua comunidade, viam-se rodeadas, nas ruas, fábricas e cortiços onde foram residir, de verdadeiras multidões anônimas nunca antes vistas. Foi preciso, assim,

---

¹⁴⁴ "O *indivíduo soberano* nasce entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. (HALL, 2003, p.25),

recompor as identidades destes grupos frente à nova vida urbana.

Ao mesmo tempo, os protestos contra as péssimas condições de trabalho nas fábricas levaram à organização dos movimentos proletários que, via greves e paralisações, obtiveram, ao longo das décadas, maiores períodos de folga e melhores salários. Com isso, criaram-se as condições para o surgimento de um mercado consumidor de distrações e serviços de entretenimento formado por populações que, até pouco tempo atrás, viviam sob um regime de vida tradicional, alheias ao que escapasse à transmissão oral da cultura local.

A posterior estruturação de políticas educacionais nacionais (ações como o Ato de Educação Elementar Britânico de 1870) para qualificar a mão-de-obra das fábricas disseminou a alfabetização e, com isso, ajudou a atrair os operários para pequenas distrações como a leitura de romances e periódicos. Ávidos para aproveitar seu tempo livre e alguma sobra do salário (ainda que mínima), estas populações fomentaram o surgimento de um mercado de entretenimento e cultura até então inédito.

Concertos públicos já eram frequentes nas capitais europeias à época e, embora o preço dos assentos mais caros fosse proibitivo ao proletariado, os mais baratos eram acessíveis a boa parte do público. Ainda que separados entre plateias e camarotes, nesses teatros se dariam os primeiros choques entre mundos totalmente distintos: um cujos antepassados eram os únicos seres sonoros, de fato e direito, a conhecer e reconhecer as coisas belas do mundo; outro cujos ancestrais jamais sonharam adentrar os palácios e ouvir as músicas dedicadas aos reis e rainhas. Em comum aos dois mundos, o fato de que ambos agora eram portadores de gosto, tornaram-se seus próprios juízes para eleger, dentre as músicas, quais eram *boas* ou *ruins*.

O violento episódio no *Théâtre des Champs-Élysées* foi um dos muitos choques musicais que o século XX presenciou. E, dadas as condições de surgimento do gosto musical, não seria exagero imaginar que, uma vez que todas as classes

sociais, convivendo nos centros urbanos, pudessem lançar mão dele, o caos se instalaria. O consenso sobre a música - que de certa forma existia tanto nos palácios reais quanto nas festas populares por meio da coerção social e do sentimento de pertença ao grupo¹⁴⁵ - deixaria de existir. Todo espaço ocupado por música seria também ocupado por atrito, territorialismo e combatividade. Não seria impossível pensar até mesmo em uma eventual proibição da música por seu poder de suscitar a violência.

Esta previsão pessimista não só não concretizou como, a partir daí, tanto a oferta quanto a procura de música nas cidades só cresceu. Ainda que, de tempos em tempos, grupos se esforcem para tentar destruir as músicas de outros, a cada dia temos mais opções disponíveis à escuta. O que permitiu isso foi uma ideia que tomou forma ao longo da segunda metade do século XIX: a do gênero musical popular. É por este rumo - o de explorar as funções e contornos do gênero, para então relacioná-lo ao gosto - que o ensaio seguirá.

Montagem sobre os bailarinos na estreia d'A Sagração. Os títulos de jornais londrinos, parisienses e norte americanos falam de vaia, tumulto, estranhamento e hostilidade.

¹⁴⁵Nunca houve, nem haverá, consenso total em relação ao julgamento estético, mas as estruturas sociais da vida na Baixa Idade Média e início da Era moderna contribuíam para, ao menos, constranger as vozes dissonantes.

Como vimos, as migrações internas provocadas pela Revolução Industrial estabeleceram, nas grandes cidades europeias, espaços inéditos de intercâmbio cultural. Cresceria também a demanda por entretenimento que pudesse servir ao proletário, alçado a também consumidor, como instrumento de reformulação de suas identidades, perdidas pela alienação do trabalho nas fábricas e pela desterritorialização. Esta demanda foi atendida pela música por meio dos gêneros, que buscavam unir a antiga ideia de arte com àquela de produto:

o termo gênero surgiu no meio do século XIX quando os processos de modernização se aceleravam e novas formas de cultura popular começaram a emergir (...). A estética burguesa valorizava a noção de arte como algo único e orgânico, com uma vida própria (...) e esta mentalidade permeou a cultura popular em sua versão de cultural de massa trivial, derivada de fórmulas mecânicas. (HOLT, 2007, p.2)

Os gêneros já existem pelo menos desde a Grécia Antiga (basta pensar em épicos, tragédias e comédias) mas o que aqui nos interessa é sua aplicação na música popular moderna, especialmente no contexto de apaziguar as tensões fruto da emergência de diferentes gostos musicais nas cidades. Antes mesmo do surgimento do rádio como mídia de massa, o mercado fonográfico - nome inspirado pela invenção de Thomas Edison de 1877 - já utilizava o gênero musical como forma de organizar o processo musical em sua criação, disponibilização e recepção¹⁴⁶.

Para manter em pé a ideia de que os gêneros musicais populares surgem com funções similares às do gosto musical, vejamos o conjunto de regras usadas na separação dos gêneros. Listarei as estabelecidas por Fabbri (1980), que definiu gênero musical como "*o conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cuja direção é dada por uma série de regras sociais*". As regras de Fabbri foram usadas como base por diferentes investigadores dos gêneros musicais populares do século XX¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Divisão que Frith (1996) estabelece para as funções dos gêneros musicais populares.

¹⁴⁷ HOLT (2007), FRITH (1996), BRACKETT (2016).

As regras fazem parte dos seguintes grupos: as formais e técnicas (*quais habilidades os músicos dominam? Quais instrumentos são tocados e como? Quais as regras de ritmo, melodia e harmonia? Quais as relações entre voz e instrumentos? Quais tecnologias são usadas?*); as semióticas (*como o sentido da música é passado aos ouvintes? Como ouvintes sabem sobre o que a música trata? O cantor está representando um papel ou está cantando honestamente sobre sua própria experiência? Em que ambiente ou contexto cada tipo de música é geralmente executado?*); as regras de comportamento (*quais são os rituais, dos músicos e do público, típicos de cada gênero? Como falam, dançam ou se vestem? O público está autorizado a interferir na performance?*); sociais e ideológicas (*como são percebidos os integrantes do gênero? O que pensam? Qual sua idade, raça e renda?*) e, por fim, comerciais e jurídicas (*Quais são os modos de produção da música? Quem são os intermediários? Quem detém os direitos?*).

As respostas para as perguntas acima, dadas pelos seres sonoros que participam da cena - músicos, público e intermediários - e por sua produção musical, ajudarão a reunir um grupo de artistas e canções dentro de um gênero específico. Vemos que mesmo uma explicação sucinta das regras de gênero as mostram suficientemente amplas para reunir universos inteiros: muito além das técnicas de produção, as regras de gênero envolvem desde os espaços em que cada gênero deve ser tocado, o volume, as roupas e comportamento dos presentes, qual o preço dos ingressos (caso haja cobrança), a duração da performance, entre muitos outros.

Ler o termo *regra* pode dar a impressão de que estas são rígidas, como leis. O termo *convenções* faz mais sentido, uma vez que os gêneros são formados pelas constantes respostas às perguntas acima (e muitas outras), dadas a todo momento, por todos os seus participantes. O gênero é uma ilusão coletiva, um acordo feito para aumentar as chances de que artistas e público tenham - voltando aos exemplos da serenata romântica e da apresentação infantil - intuídos e expectativas similares, fazer com que todos *joguem o mesmo jogo*,

permitindo a comunicação musical.

Quando Paulinho da Viola discute os limites do samba, o gênero musical popular no qual se insere, ele aponta para uma negociação presente à todos os gêneros. É o acordo que define quais instrumentos fazem parte do gênero:

Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim. (VIOLA, 1975)

A *rapaziada* que está sentindo a falta do cavaco, pandeiro e tamborim têm claro para si quais os instrumentos convencionais do samba. Provavelmente, para os que alteram o samba (para quem Paulinho canta e alerta), a lista de instrumentos típicos do samba pode ser outra. A mesma discussão foi trazida por Bob Dylan em 1965, ao incorporar guitarras elétricas e uma banda de apoio em sua música, irritando a *rapaziada* que considerava que o gênero folk, do qual Dylan fazia parte, tinha como instrumento convencional o violão acústico. Para ambas as *rapaziadas* - a que altera o samba tradicional de Paulinho e a que rejeita as novidades de Dylan - a música dos dois pode ser *ruim*. A primeira por ser antiga, desconectada dos novos tempos, *coisa de velho*. A segunda, por não respeitar as tradições, *trair o movimento*¹⁴⁸.

Um sinônimo para música *ruim* é a música *errada*. Nelson Sargento, da Velha Guarda da Portela, ao ser perguntado por Grande Otelo em relação a renovação do samba, diz que os sambistas novos têm todo direito de, seguindo seu instinto, recriar o samba. Porém, "*dentro dessa recriação, muitas vezes eles erram por quê não quer dar uma olhada no passado. O passado não pode ser esquecido (...) por quê a velha guarda ainda é a preservação raiz do samba da década de 20.*" (HOUARD, 1987). Segue, no samba brasileiro ou no folk americano, a tensão entre a tradição e a renovação.

---

¹⁴⁸ Gritos de *Judas* foram lançados a Dylan durante um show em Manchester em 1966. (GLOVER, 1998, p.7).

Ao fundir convenções musicais com outras comportamentais, sociais, éticas e políticas, os gêneros musicais replicam o funcionamento do gosto musical em todas as suas dimensões. Determinado gênero pode ser *bom* ou *ruim* seguindo critérios subjetivos travestidos de objetivos. *Gêneros ruins*, assim como o *mau gosto*, não são apenas falta de educação ou senso estético, são *falhas morais e éticas*¹⁴⁹. Ressurge aqui, disfarçada de *preferência*, a distinção entre civilidade e barbárie vigente há muitos séculos.

Pode parecer que estamos falando sobre tempos muito antigos, mas as tentativas de criminalização de gêneros musicais seguem ocorrendo nos dias de hoje. A sugestão legislativa nº17 de 2017 enviada ao Senado brasileiro visava a "*criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família*" (SENADO FEDERAL, 2017). Segundo o texto da sugestão:

(...) o proponente afirmou ser de conhecimento dos brasileiros a existência do crime de saúde pública da "falsa cultura" denominada "funk". Argumenta que os chamados bailes de "pancadões" são somente um recrutamento organizado nas redes sociais para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o menor adolescentes ao uso, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia e exploração sexual, estupro e sexo grupal entre crianças e adolescente, pornografia, pedofilia, arruaça, sequestro, roubo e etc". (SENADOR ROMÁRIO, 2017)

O texto não cita as batidas, ritmos e samples usados pelos DJs, tampouco fala das melodias vocais dos MCs. Não há argumentos de produção musical, todos os argumentos para defender que o funk é *ruim* são argumentos de efeito. Dizem respeito ao que acontece nos lugares que o funk habita, as esferas musicais criadas pelos funk. O relator da proposta, o senador Romário (Pode-RJ), alegou que a sugestão é inconstitucional por cercear a livre manifestação cultural e de pensamento garantida pelo artigo 5º da Constituição Federal.

A decisão de músicos, intermediários e público, de manter-se dentro das

---

¹⁴⁹ Novamente, ponto central da estética Moderna (KANT, 1790).

convenções de gênero é constantemente revista pelo fato de que tanto o respeito total a elas quanto sua total inobservância tendem a ser prejudiciais à experiência musical. A primeira por que não cria distinção suficiente ao grupo, a segunda, pois, ao contrário, não satisfaz o desejo por familiaridade e pertencimento.

Por isso, os gêneros musicais estão, desde seu surgimento, em constante modificação, incluindo e excluindo convenções, e se dividindo em sub-gêneros. Toda vez que uma performance musical usa determinada convenção dentro de um gênero (um figurino, uma escala musical ou uma forma de segurar o instrumento), ela testa os limites do gênero na qual se inclui¹⁵⁰.

Em 1907, um editor musical norte americano oferecia a seu público 10 gêneros: "*baladas, canções de caubói, novidades, comédia irlandesa, canções negras, canções românticas indianas, valsas, baladas sentimentais, canções de marcha e baladas de marcha*" (FRITH, 1996, p.76). Hoje em dia, uma busca despretensiosa por tentativas de reunir os gêneros existentes encontra pelo menos 2066 variações, mas a lista não resiste ao primeiro teste em relação a gêneros locais.¹⁵¹

É claro que 10 ou 2066 gêneros não podem ser representações fiéis dos universos musicais de suas épocas, mas pode ser ilustrativo, ainda que equivocado, pensar em alguma relação causal, uma espécie de evolução entre os dois números. É como se, a partir dos 10 gêneros iniciais, inúmeras divergências entre as convenções de gênero produzissem dissidências, *rapaziadas* que ora desejassem romper, ora manter as convenções. Estes deslocamentos ocorreriam, caso este processo tenha acontecido dessa maneira,

---

¹⁵⁰ Outro fator que constantemente desestabiliza o gênero é a inevitável confusão em relação a quais são, de fato, as convenções a serem ou não seguidas, uma vez que não são regras explícitas.

¹⁵¹ A ferramenta <http://everynoise.com> baseia-se no catálogo do global Spotify. Uma busca rápida por variações de 'funk carioca' (que aparece na lista), como 'funk melody', 'funk ousadia' e 'funk ostentação' não aparecem na lista.

em formato de ramificações dos tais gêneros iniciais.¹⁵²

A agilidade com que novos grupos de seres sonoros criam e se abrigam dentro de gêneros e sub-gêneros não é exclusiva à música. Bakhtin (1986), ao explorar as dinâmicas de criação de gêneros discursivos, descreve como este processo se dá:

A experiência de fala única de cada indivíduo é moldada e desenvolvida em interações contínuas e constantes com os enunciados individuais dos outros (...). Cada enunciado é preenchido com ecos e reverberações de outros enunciados aos quais está relacionado pelo sentido comunitário da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser considerado principalmente como uma resposta aos enunciados anteriores dentro da mesma esfera. (BAKHTIN, 1986, p.95)

Sendo a música também um ato de comunicação, podemos utilizar algumas lições das dinâmicas de produção de discurso para abordá-la. O que Bakhtin, ao tratar do discurso, chama de enunciado, nós, tratando de música, podemos chamar de evento, ato ou performance musical. Não apenas a performance no sentido estrito do músico executando os sons, mas no sentido mais abrangente que inclui qualquer prática de escuta, dança, treino, ensaio, discussão, sensação ou pensamento que envolva música (SMALL, 1995).

Bakhtin se refere a um diálogo no qual muitas vozes participam ao mesmo tempo, construindo-se mutuamente¹⁵³. Ao dizer diz que cada enunciado é preenchido com ecos e reverberações de outros que estão na mesma esfera, ele descreve precisamente o que ocorre na dinâmica entre gêneros musicais e gosto musical. Não há precedência de um sobre o outro, ambos moldam e são moldados a cada ato musical, criando e acomodando gêneros, sub-gêneros e práticas de gosto.

Cada gênero musical é uma esfera de comunicação distinta: possui suas

---

¹⁵² "Os rizomas se ramificam e se articulam no intenso processo de desterritorialização e reterritorialização das relações sociais" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17).

¹⁵³ Bakhtin usa os conceitos de dialogismo, polifonia e heteroglossia para tratar da complexa dinâmica de construção do discurso (1986; 1992).

convenções (formas de tocar, ouvir, mover-se, comportar-se, entre outras) e abriga um grupo de músicos e ouvintes, habitantes dessa esfera, que aceitam tais convenções para, a partir daí, se comunicarem musicalmente. Uma vez dentro da esfera do gênero, fica mais fácil definir e acordar¹⁵⁴ quais intuitos e expectativas definirão a comunicação musical. É por isso que - quando um tipo de música é apontado como sendo *ruim* - o contra-ataque vem para mostrar que o acusador não pertence àquela esfera, que *aquela música não é para ele*. A música só é percebida como *ruim* para quem não aceita, no momento da escuta, as convenções, ou seja, para quem não habita a esfera.¹⁵⁵

De certa maneira, o que o gênero musical faz é transportar-nos para outro *lugar*. Um lugar muito específico no qual sons e imagens são familiares e os demais habitantes comportam-se dentro das mesmas convenções. Habitar a esfera do gênero faz com que nos sintamos em casa. Não à toa, há uma relação muito próxima entre música e ambiente, seja o natural, seja o arquitetado. Ao longo da história, a criação musical foi inspirada e limitada pelos ambientes naturais nos quais surgiu (florestas, savanas) e pelas construções habitadas pelos músicos (aldeias, cidades, porões e garagens). Foi também, em sentido oposto, musa inspiradora das formas dos edifícios erguidos para abrigar as performances (salas de concerto, arenas e teatros)¹⁵⁶.

Um gênero musical é capaz de transportar o se sonoro no tempo e espaço: pode levá-lo à Inglaterra vitoriana, ao Rio de Janeiro da década de 60 ou ao Japão dos Xoguns. Ele tem este poder pois a própria música nos leva a lugares além dos descritos por tempo e espaço: a infância, a viagem de férias, a festa do casamento. Ao usar a capacidade da música de nos *mover* (física, psíquica e emocionalmente), o gênero nos permite criar a ilusão de que estamos em outros lugares.

---

¹⁵⁴ Etimologicamente, *acordar* e *acorde* (a sobreposição de notas musicais) possuem a mesma raiz.

¹⁵⁵ O humor é outra forma de comunicação que só pode funcionar se todos estiverem na mesma esfera. Alguém que 'não entende a piada' é alguém fora da esfera da qual ela faz parte. Daí vem o mote "*entendedores entenderão*".

¹⁵⁶ Como mostra David Byrne (2012, capítulo 1) e Michael Forsyth (1985).

Esta capacidade é valiosa principalmente nas situações em que somos deslocados, nos sentimos fora de casa ou cercados de estranhos. Foi assim nas grandes cidades da Europa após a Revolução Industrial (berço do gênero popular moderno), quando, na perspectiva dos que deixaram a vida no campo e migraram para a cidade, era necessário produzir *novas localidades* (APPADURAI, 1996). Sob essa perspectiva, a função do gênero musical é recriar lugares perdidos para abrigar os seres sonoros.

Tatuagens como esta, inspiradas no personagem *Eddie*, mascote da banda Iron Maiden, são formas de carregar lugares musicais junto ao corpo.

O gosto e os gêneros musicais são as maneiras que criamos de, a todo tempo, nos localizar e posicionar no vasto '*campo da produção cultural*' (BOURDIEU, 1993). Como em todo movimento, ainda que em campos vastos, atritos são inevitáveis. Se o século XX foi hábil em servir cada ouvinte com gêneros e sub-gêneros para, por meio de seu gosto particular, circular pelas esferas musicais que escolher, a profusão de novas esferas aumentou os choques e colisões que ocorrem dentro do campo.

Os atritos que ocorrem dentro de cada esfera e entre as diferentes esferas são esperados, uma vez que as funções centrais de gosto e gênero são tanto abrigar e confortar quem está dentro quanto excluir quem está do lado de fora. Assim, por mais que um gênero ou sub-gênero possa parecer uma esfera coesa e pacificada, com seus membros orbitando um ponto central compartilhado, sempre haverá tensão dentro dela. Fãs de Beatles, por exemplo, debaterão em relação a fase, o álbum, a canção ou o Beatle preferido, ainda que todos concordem que Beatles é *melhor* do que Stones.

Essa dinâmica de inclusão e exclusão simultâneas aparece muito forte na relação entre diferentes gerações dentro de um mesmo gênero. Se Paulinho da Viola canta a importância de fazer como o *velho marinheiro*, ou seja, pagar tributo à tradição, e Nelson Sargento aponte o *erro* em não escutar a velha guarda, Bob Dylan, com sua guitarra elétrica, deixa claro que *The Times They Are a-Changin'*.

A nova escola nasce sempre dentro da velha guarda, quando a esfera musical original perde sua capacidade de criar um lugar acolhedor e ao mesmo tempo desafiador para todos. Ela surge do interior da antiga esfera, emancipando-se mas ainda mantendo sua conexão com esta. Ambas negociam o tempo todo para definir os limites que cada uma deve ocupar. E o gosto fica responsável por permitir, facilitar, dificultar ou negar o passeio dos seres sonoros por entre elas e outras que eventualmente ocupem o campo.

Mas, e esta é uma das últimas perguntas que lanço aqui, que *campo* é esse? Qual o espaço que o gosto musical habita? Em épocas antigas (ou ainda hoje em localidades remotas) nas quais não havia outras esferas musicais com a mesma capacidade de atração no horizonte, este campo era como um grande vazio, e a solitária esfera musical vagava por ele como uma bolha. A bolha tribal, dos pequenos grupos, nos quais a música, a religião, a moral e as práticas sociais eram parte da mesma consciência coletiva, passada de geração em geração (SLOTERDIJK, 2011; 2016).

O gosto - a possibilidade e capacidade de escolher entre distintas músicas - ainda não tinha razão de ser, pelo simples fato de que não havia escolhas a serem feitas. À medida em que os grupos humanos se expandem, entrando em contato uns com os outros, este campo vai sendo gradativamente ocupado por novas esferas. Estas novas esferas vêm de longe, pertencem a outras culturas musicais também em expansão, e chocam-se com a esfera original¹⁵⁷. No Moderno mundo das grandes cidades, com suas salas de concerto e estações de rádio, o campo é formado por inúmeras esferas.

A expansão da esfera musical original produz, com a ajuda do contato com as demais, as *rapaziadas*, dissidências internas necessárias para o surgimento de *esferas dentro de esferas* (ou seja, o surgimento dos novos sub-gêneros dentro dos gêneros e também o surgimento do gosto individual a partir das culturas musicais coletivas).

Estes novos grupos se formam toda vez que uma esfera torna-se grande demais para manter seus habitantes próximos ao seu centro, uma vez que é sempre no centro que a congregação musical ocorre de maneira mais forte¹⁵⁸. Assim, podemos entender a criação de novas esferas como tentativas de resgatar aquela proximidade com o centro, perdida com o crescimento da esfera ou com seu englobamento por uma esfera maior. No exemplo das migrações causadas pela Revolução industrial, a esfera da música campestre foi engolida pela esfera da música urbana.

Esferas musicais perdem sua força - impulsionando a criação de novas músicas e mudanças no gosto - não só quando aumentam de tamanho, mas também ao longo do tempo. É a questão geracional, destacada tanto em Paulinho da Viola e

---

¹⁵⁷ Que agora descobrimos ser tão original quanto todas as demais, a diferença é que, por termos nascido dentro dela, julgávamos ser a única verdadeira.

¹⁵⁸ E quanto mais forte a congregação musical maiores as chances de surgirem possíveis estados de entrega emocional completa, êxtases e transes, como vimos nos dois capítulos iniciais da tese.

Nelson Sargento quanto em Bob Dylan. Se a "*cultura não é nada além de uma população que consegue controlar seu processo geracional com a ajuda de técnicas simbólicas*" (SLOTERDIJK, 2012), gerações que renegam suas tradições são sintomas de que, muitas vezes, estas técnicas simbólicas falham ou perdem força, impulsionando a busca e a criação do novo.

Antigamente, as mudanças nas culturas musicais eram mais lentas, já que as esferas eram pequenas e se encontravam espalhadas, separadas por barreiras ideológicas ou geográficas¹⁵⁹. Com a Modernidade, este processo de influência e contaminação mútua entre as culturas se acelera, especialmente nas grandes cidades, funcionando como um catalisador do processo de criação de *rapaziadas* (dissidências), típico dos conflitos geracionais.

O campo pelo qual o gosto musical transita torna-se, a partir de então, um coletivo de esferas, mantidas próximas umas às outras pelas técnicas simbólicas que desenvolvemos como sociedade ao longo do tempo. Para que as esferas musicais possam coexistir em um mesmo campo é preciso que haja forças externas atuando sobre todas elas. Uma coerção que permita que, ao mesmo tempo, *rapaziadas* se rebelem contra o passado e puristas mantenha as tradições. Uma organização superior que permita a coexistência, ainda que cheia de atrito, entre seres sonoros fãs de Iron Maiden e Molejo.

Que técnicas são estas? Uma delas é esta que temos explorado nas últimas páginas, a dos gêneros musicais. Só por meio deles foi possível manter próximos grupos de pessoas com linguagens musicais distintas, estabelecendo diálogos, ainda que por vezes violentos, entre seus membros. As técnicas simbólicas são as que ao mesmo tempo mantêm a separação entre as diferentes esferas musicais e as força a conviver no mesmo campo.

Além do gênero, há outras técnicas que interessam ao mundo musical,

---

¹⁵⁹ "As florestas, assim como as montanhas, são barreiras eficientes contra a difusão de novas crenças e costumes". (BURKE, 2010, p.18.)

permitindo que as esferas se movimentem mas mantenham-se dentro do campo. A indústria fonográfica, as turnês globais e a mídia de massa criam a ilusão de que o *meu gênero favorito* espalha-se por todo o globo. São elas que criam a sensação de que um adolescente latino americano e outro japonês, ambos fãs da mesma banda norte-americana, habitam a mesma esfera, ainda que estejam - fãs e banda - a milhares de quilômetros de distância uns dos outros.

Em sentido inverso, a produção midiática de ídolos cria a ilusão de que estes mesmos fãs, espalhados em diferentes continentes, são amigos íntimos da banda, comunguem - por mais diferentes que sejam suas personalidades, modos de vida e cotidianos - de uma crença em comum. Esta prática faz com que artistas de muito sucesso tenham séquitos com nomes próprios. Assim como quem nasce no Brasil é brasileiro, um fã de Justin Bieber é um *belieber* e um fã de Lady Gaga é um *little monster*. Assim como os nascidos da capital paulistana formam o conjunto chamado *paulistanos*, fãs de Beyoncé formam a *Beyhive*, os de Sepultura a *Sepulnation* e os de KISS o *KISS Army*. Todos - países, cidades e artistas - criam, cada um a seu modo, seus espaços próprios de convivência, produzem *novas localidades* (APPADURAI, 1996).

Outras técnicas - como as premiações, o universo dos críticos e os manuais e tratados de regras musicais - permitem a ilusão de que as *melhores* músicas são as *nossas* (levando à consequência automática de que as *piores* são as *deles*). Outras ainda fornecem a estrutura física que permite as diferentes esferas coexistir, ainda que separadas, como as casas de shows e salas de concerto das grandes cidades.

Porém - e este é o principal ponto que quero ressaltar - todas essas técnicas funcionam, ao mesmo tempo, para Paulinho da Viola, Bob Dylan, Iron Maiden e Molejo. Todas elas criam lugares ilusórios que nos confortam e abrigam como indivíduos e grupos, ouvintes e músicos.

Podemos pensar - e esta é a última ideia que quero exercitar aqui - que o gosto

musical é também uma dessas técnicas capazes de criar e manter próximas as esferas ilusórias que habitamos. Se cada gênero, canção ou ato musical individual representa uma esfera que nós seres sonoros podemos ou não cohabitar, o próprio gosto musical, como elemento de construção de identidade, pode ser pensado como um instrumento de criação de esferas.

O disco de ouro enviado ao espaço junto à sonda Voyager, em 1977, contém uma estrita seleção musical para apresentar a música da Terra aos alienígenas. A curadoria ficou a cargo de um comitê chefiado pelo astrônomo Carl Sagan.

Nossa aproximação em relação ao gosto foi, até agora, baseada na ideia de separação e distinção, enfocando o que, por ser *ruim*, ficou *do lado de fora*. Mas, se pensarmos que essa separação também dá forma e delimita o que está *do lado de dentro*, o que para nós é *bom*, o gosto torna-se um instrumento de criação, um elemento constitutivo.

Ele é central na construção das identidades culturais coletivas e também no processo de crescimento individual de todos nós. Individualmente, este processo é, grosso modo, uma sucessão de definições das coisas no mundo pela linguagem (eu, que não sou minha mãe, que não é meu pai, etc.). É também uma sequência de definições sobre quais coisas, dentre as coisas do mundo, farão parte de nossa identidade pessoal.

A linguagem é o instrumento usado pelo pensamento infantil no processo de transformar a criança em indivíduo (VYGOTSKY, 2008). Para entender como o gosto atua nas operações de eleger quais das coisas do mundo farão parte da identidade infantil em formação basta observar a linguagem usada pela criança ao defender as coisas que toma para si para criar seu mundo. Chegaremos à conclusão que, no nível mais elementar, *tudo* é uma questão de *gosta* ou *não gostar*.

É por meio dessa distinção primordial que, desde os primeiros anos de vida, nos lançamos em direção ao mundo. Assim, encarando a nós mesmos como esferas em expansão, que crescem ao entrar em contato com outras, o gosto musical pode ser visto como as relações entre a esfera do *eu* e as esferas ao nosso redor.

É por isso que o gosto musical só pode surgir quando surge o indivíduo moderno, com sua consciência, vontades e desejos, traços constituintes de uma *esfera individual*, mas, ao mesmo tempo, parte de uma *esfera coletiva*¹⁶⁰. Além de delimitar o ser sonoro dentro de seu próprio grupo, a música também distingue este grupo dos demais. É por isso também que em teatros parisienses do início do século XX, em mega festivais de música pop no Rio do século XXI, na música de Paulinho da Viola e Bob Dylan estão sempre marcadas, sob o nome de gosto musical, as semelhanças e distinções que definem os pólos opostos em todos os embates da história: *eu e o outro*, *nós e eles*.

---

¹⁶⁰ A música, alguns apontam, existe justamente na suspensão temporária da divisão entre as duas esferas (CHAMBERS, 1985, p.209).

Cada seção em uma loja de discos é uma entrada para um universo específico, com regras de comportamento, linguagem e noções únicas de *bom* ou *ruim*, *certo* ou *errado*.

Ecologia musical: entre germes, genes e memes

O gene, a molécula do DNA, é por acaso a entidade replicadora mais comum no nosso planeta. Pode ser que existam outras.
Richard Dawkins

*Music doesn't belong to anyone or any group of people.
Music is music. If you can play it, it belongs to you.*
Wynton Marsalis

No dia 11 de Janeiro de 2017, Gabriel Paixão Soares, 19 anos, apareceu na TV para cantar em um programa matinal:

Na última quarta-feira (11), o funkeiro MC G15 mudou radicalmente a letra de seu hit "Deu Onda" para tocar em rede nacional no programa "Encontro", da Globo. Entre as mudanças da letra, a palavra "pau" foi substituída por "pai" e "meter" por "te ter". Mas o que mais chamou a atenção foi a mudança do verso "nem fumar maconha" por "não tenho vergonha". (UOL, 2007)

Ao mesmo jornal, G15 explicou o motivo da mudança nas letras da canção:

"A versão proibidona é uma versão na qual eu canto, mas não tenho orgulho de cantar. É um bagulho que sai por causa da minha vida, da minha correria. Se eu falar uma versão 'mais light' num baile, vão 'tacar' latinhas na minha cabeça", disse ele. (ibidem)

A *versão light*, embora seja hoje comum no mundo da música, é mais conhecida nas prateleiras de supermercado. Aparece nos rótulos dos alimentos com menos gordura, açúcar ou sal, substâncias que em excesso - começamos a descobrir nas últimas décadas - fazem mal à saúde. Esse impulso que hoje nos afasta da comida muito gordurosa ou das bebidas cheias de açúcar é o mesmo que nos afasta da sujeira. Evitamos a sujeira à todo custo pois ela está associada ao aparecimento de doenças. Mas ao contrário do sal ou açúcar que se tornaram vilões recentemente, a sujeira é uma antiga inimiga dos humanos.

Manter a sujeira à distância é tão importante que desenvolvemos uma reação fisiológica à imundice: o nojo. É o nojo que nos afasta da sujeira e, mais ainda, nos ajuda a identificá-la. Pesquisas em psicologia indicam que pessoas que sentem mais nojo se saem melhor em testes de percepção de sujeira (SHERMAN, 2012). É o nojo que, como forma de proteger-nos, faz com que evitemos a sujeira. Mas o problema nem é tanto a sujeira em si. Podemos tolerar a ideia de que existem coisas muito sujas, imundas, mas desde que elas estejam bem longe de nós. O termo *imundo*, aliás, é formado pelo prefixo *im*, que significa negação, ao lado de *mundo* (HOUAISS, 2011). O que é *imundo*, portanto, não pode estar em nosso mundo, deve estar fora dele, longe de nós.

Enquanto a sujeira estiver fora do mundo, enquanto continuar *imunda*, não teremos problema com ela. Mas a partir do momento em que fica impossível ignorá-la, em que somos forçados a escutá-la, reconhecê-la como parte do mundo, é necessário que ela passe por um processo de limpeza. Após ser filtrado, o elemento estranho pode ser finalmente colocado para dentro, *incorporado*. Diferente do prefixo *im*, que significa negação, o prefixo *in* significa interno, o lado de dentro. Assim, incorporar é colocar para dentro do corpo, para dentro do mundo.

O livro *Indigenous Races of the Earth*, de 1857, sugere que os negros são uma espécie intermediária entre humanos e chimpanzés. O final do século XIX viu o auge do racismo baseado em métodos pseudocientíficos como a craniometria.

A limpeza do *imundo* para que ele finalmente possa fazer parte do mundo só ocorre na iminência de uma contaminação, invasão ou choque, em situações nas quais o encontro entre os dois universos (o mundo e o *imundo*) se torna inevitável. Até que o contágio esteja próximo, não há motivo para iniciar a limpeza. Voltemos então ao início do contágio.

O funk do MC G15 surgiu a partir de outra incorporação primordial, que começou nos anos 70: a adoção das batidas e melodias do funk americano como base para o funk carioca. Os vetores iniciais foram os DJs Big Boy e Ademir Lemos, que organizavam o *Baile da Pesada* no Canecão, até então uma churrascaria

em Botafogo, zona sul do Rio. Todo domingo, centenas de jovens cariocas se reuniam ali para dançar ao som de James Brown, KC and the Sunshine Band e Kool and the Gang.

Mas, apesar do sucesso de público, a infecção ocorria em área nobre, e, ao crescer, teve de ser extirpada. O baile foi expulso do local para a montagem de um show do Roberto Carlos, uma música mais condizente com os seres sonoros da zona sul carioca dos anos 70. Mas o que poderia ser o fim da cena foi, na verdade, o marco inicial da metamorfose do funk na periferia carioca (VIANNA, 1987. p.52.).

Ao chegar às periferias do Rio, a festa já estava em plena mutação. O Baile da Pesada dividiu-se entre os *bailes black* (onde o funk americano seguia dominando) e os *bailes de cocota* (nos quais o pop e o soul eram a trilha). Os bailes de cocota, mais comportados, evoluíram para dar lugar aos bailes de charme, que, apesar de não terem tido a projeção do funk, ocorrem até hoje na periferia carioca. Já os bailes black, *incorporaram* elementos de outras culturas e deram origem ao que veio a ser conhecido como funk carioca. O Dj Marlboro, um dos principais nomes da cena no Brasil, define assim a diferença entre o charme e o funk:

se você fazia um charme em Português, o próprio charmeiro não tocava (...) isso talvez tenha feito com que eles não tivessem tido a amplitude como teve o funk que abraçou o nacional, se fundiu com a cultura brasileira, pegou outras culturas e misturou junto também, (...) teve uma história de metamorfose, de fusão, e cresceu até onde está hoje. (RIME, 2013, parte 3, 4'45")

O processo de crescer - ganhando públicos e mercados - por meio da metamorfose é uma prática comum à todos os negócios, não só ao musical. Não é à toa que termos como *incorporação* e *globalização* (o ato de tornar um produto ou ideia algo global) sejam tão comuns no discurso econômico. Rômulo Costa - dono da Furacão 2000, maior produtora e gravadora de funk carioca dos anos 80 e 90 - dá um exemplo de como a purificação permite a *incorporação* do *imundo* e sua transformação em produto:

A Valesca, das Popozudas, chegou pra mim e tinha um funk dela fazendo sucesso na comunidade, eu tinha até que cobrar a co-autoria da música porque a letra dizia o seguinte: "Você quer a minha buceta? Você quer o meu cu? Ou você prefere que eu te toque uma punheta?" Eu falei: "você tá maluca (...), a gente já tá marginalizado, nós não vamos conseguir tocar essa música na rádio, em lugar nenhum... vamos mudar a letra? (...) Que tal se for assim: você quer o meu corpo? Você quer minha beleza? Ou você me quer como um prato de sobremesa?". (ibidem, 11'30")

As incorporações que dão base ao funk começaram na substituição das letras em inglês pelas em português, criando, nos anos 80, os *melôs*.¹⁶¹ Seguiram na purificação das letras inspiradas tanto na correria do MC G15 quanto nas aventuras sexuais de Valesca. Mas elas não ocorrem somente nas letras. A batida do funk passou pelos mesmos processos de negociação entre o externo e o interno, entre o mundo e o imundo que marcam até hoje as letras do gênero.

No final dos anos 90, o funk carioca já estava incorporado, fazia parte do mundo. Aparecia, com o DJ Marlboro, no programa da Xuxa, era trilha de novela da Globo¹⁶² e podia ser escutado até na Sapucaí, com a paradinha funk da Viradouro, em 1997¹⁶³. Mas a batida mais usada pelos DJs cariocas até então ainda era uma invenção estrangeira, o *8 volt mix*¹⁶⁴, criada em 1988 por Marc Rogers (ROGERS, 1988), o DJ Battery Brain, um local da cena electro de Los Angeles (PALOMBINI, 2014). O 8 volt mix se consagrou na cena funk ao ser usado como base para o *rap das armas*¹⁶⁵, dos MCs Junior e Leonardo (JUNIOR; LEONARDO, 1995).

Mas a partir do festival de galeras de Coroado, na Cidade de Deus, o último elemento de resistência da música americana dentro do funk carioca, a batida, seria gradualmente substituído. A batida gringa daria lugar ao *Tamborzão*¹⁶⁶,

¹⁶¹ *Melô do bêbado, melô da mulher feia, melô do bicho e melô dos números* saíram no disco 'Funk Brasil', ainda nos anos 80.

¹⁶² Feira de Acari, do MC Batata, foi trilha da novela 'Barriga de Aluguel' (1990). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQpzkU4XywU>

¹⁶³ Incorporada por Jorge de Oliveira (Mestre Jorjão) e disponível (1'55") em <https://soundcloud.com/carlos-palombini/viradouro-1997-trevas-luz-a-explosao-do-universo>

¹⁶⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=whw1PxFkaos>

¹⁶⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DsmbF_TC1PM

¹⁶⁶ Disponível em <https://soundcloud.com/carlos-palombini/tamborcao-puro>

criado pelos DJs cariocas Luciano e Cabide, em uma bateria eletrônica Roland R8, em 1998. Inspirado em batidas de atabaque e no som do grupo carioca Funk'n lata, o Tamborzão se espalharia por disquetes ao longo da década seguinte e viraria a nova marca do funk carioca e brasileiro (CABIDE, 1999).¹⁶⁷

O sambista João da Baiana, neto de ex-escravizados, tinha seu pandeiro constantemente apreendido pela polícia nos anos 20. A polícia só deixou de importuná-lo após o senador Pinheiro Machado, seu admirador, escrever uma dedicatória no couro do instrumento.

Falar de *imundices* no funk é falar de um jogo de poder que define quem é limpo e quem é sujo, quem é mundo e quem é *imundo*. Todo caso de contato entre culturas distintas implica a presença de imundices. Em todos parece haver, à primeira vista, uma relação de força implícita que dita quem é o purificador que incorpora e quem é o purificado que é incorporado. Historicamente, essa relação de forças mostrou-se também uma relação de poder econômico, que define qual cultura é dominante e qual cultura é dominada. A Rede Globo dilui e incorpora o funk do MC G15; as rádios suavizam e incorporam as letras da Valesca.

¹⁶⁷ Como contam os próprios criadores na documentário 'A História do Tamborzão do Funk', disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAkUgs>

O jogo de forças inscrito na relação de poder econômico se traduz também na correspondência entre centros e periferias. Nessa visão, os germes do imundo funk carioca chegam diretamente ao *centro do mundo*, a zona sul carioca, mas logo são expulsos para as periferias e baixadas. Não demora o retorno ao centro: agora purificados, invadem a TV, o rádio, as novelas e até a Sapucaí. Aconteceu com o samba, com a capoeira, com o blues. Em todos os casos, os germes, que podem chegar em navios negreiros ou trens da central, devem, para tornarem-se parte do mundo, ser purificados.

Mas podemos contar a mesma história a partir de outra perspectiva. Quando a periferia carioca, formada por seres sonoros pobres e pouco escolarizados, absorve o funk americano, altera suas letras, incorpora suas batidas e, a partir delas, cria uma nova cultura própria para depois exportá-la, quem é, nessa relação, a cultura dominada e quem é a dominante? Não quero com isso negar o fato de que a História é repleta de episódios de dominação e até aniquilação cultural praticado por povos dominantes. Trata-se de, ao contrário, enfatizar que o dominado pode, por vezes, também dominar.

O MC G15 e Valesca - ao alteraram suas letras para aparecer na Globo ou tocar na rádio - estão sendo dominados? Ou suas aparições na mídia tradicional são cuidadosamente pensadas como parte da estratégia de promoção desses artistas? Estariam eles usando a mídia a seu favor como, nos anos 80, os pioneiros do funk carioca usaram as batidas americanas para criar seu próprio som?

Talvez os *germes musicais* sejam como os germes biológicos: estejam por todos os lugares, infectem todos, sem distinção. Talvez o funk americano também fosse *imundo*, talvez só tenha sobrevivido aos anos pós-Canecão por ter sido *purificado* pelos seres sonoros locais, os DJs e MCs da Rocinha, do Vidigal, da Cidade de Deus, do Morro do Chapéu, de Mesquita, entre outros.

***Regatta de Blanc* (Reggae de branco) foi lançado pelo The Police em 1979.**

A duplicação de elementos musicais *exóticos* (do grego *exotikós*, aquilo que vem de ou está do lado de fora) para, após mutação, tornarem-se criações locais não é exclusividade do funk carioca ou do Rio de Janeiro. Parece, no entanto, ser própria dos grandes centros urbanos. Uma característica de toda grande metrópole do século XX é sua capacidade de abrigar, num só lugar, inúmeros universos culturais distintos, tribos e bolhas que, à princípio, parecem não ter muita conexão entre si. Mas algo nessas grandes cidades¹⁶⁸ faz com que pessoas, informações e técnicas se conectem de maneiras inovadoras, criando choques que possibilitam, por exemplo, o surgimento do funk carioca no salão de uma churrascaria.

Em Nova York, na mesma época em que o Canecão bombava com o Baile da Pesada, Hilly Kristal, um fã da música tradicional do sul dos Estados Unidos abriu uma casa dedicada aos novos compositores desses estilos. O nome da

---

¹⁶⁸ Este algo pode estar na "tendência a hibridização entre o espaço, o corpo e a informação (...) resultado das recentes inovações tecnológicas que determinaram a passagem para as formas digitais de interação entre sistemas, máquinas e pessoas.". (DI FELICE, 2009 p.224).

casa já deixava clara a proposta: "CBGB & OMFUG", sigla que traduzida significa: "*Country, Bluegrass, Blues & outras músicas para glutões inspirados*". Os glutões, neste caso, seriam os devoradoras da música (cbgb.com, s/d).

Se no Canecão os cariocas consumiam, além de churrasco, The Meters e Wilson Pickett, no CBGB, os glutões novaiorquinos não tiveram muitas chances de consumir country, bluegrass ou blues. Como conta o próprio Hilly Kristal (KRISTAL, 1998), a casa esteve à beira da falência desde a abertura, e a salvação viria apenas de uma mutação que impulsionou o surgimento de uma cena musical mais distante impossível de seus planos iniciais. Ao longo das 3 décadas seguintes, o CBGB se tornaria mundialmente conhecido como o berço da cena punk americana, o pequeno bar foi palco no qual surgiram bandas como Ramones, Television, Patti Smith Group e Misfits.

Na segunda metade dos 70, época em que o CBGB fervia graças à cena punk local, o Baile da Pesada já havia sido expulso do Canecão, mas as equipes de som mantinham o funk vivo na periferia carioca. Ao mesmo tempo, do outro lado do Atlântico, um bar comandado por um DJ filho de jamaicanos abria as portas em Londres. Quem discotecava no The Roxy era Don Letts, de quem Bob Marley comprava maconha toda vez que visitava Londres e que, segundo a autobiografia do DJ, influenciou Marley a gravar *Punk Reggae Party*, em 1978 (LETTS, 2008, p.66-7).

Como a cena punk londrina ainda engatinhava, Don não tinha discos do gênero para tocar na pista do bar. Por isso, segundo Siouxsie (LETTS, 2005, 51'40"), dos Banshees, a trilha sonora dos punks londrinos que se reuniam no The Roxy eram os sons que Don tinha à disposição: a produção jamaicana dos anos 60 repleta de ska e rocksteady. Daí vieram as influências musicais que contaminaram músicos de bandas como The Clash, The Specials e The Police que, combinando os ritmos jamaicanos com o rock britânico, ajudaram a formar a cena punk inglesa. O reggae estava tão dentro da cena punk londrina que

Johnny Rotten, dos Sex Pistols, chamava o punk de *reggae de branco* (CHAMBERS, 1985, p.178).

De um lado do Atlântico norte, uma casa de shows dedicada ao country, bluegrass e blues; do outro, um bar que só tocava rocksteady e ska. Ambos tornaram-se os principais pólos do punk rock, um gênero musical que, à primeira escuta, pouco tem a ver com a música tradicional do sul dos EUA ou da Jamaica. Tão pouco quanto uma churrascaria que tocava James Brown pode ter a ver com o funk carioca. Em todos eles, a combinação entre as múltiplas influências culturais presentes nas metrópoles e seres sonoros com um *desejo deliberado de afastar-se das realidades próximas* (ibidem, p.176).

Podemos ver as fusões que levaram ao surgimento do punk rock e do funk carioca como correntes dentro de um grande fluxo caótico, mas mesmo nestes casos há episódios em que essas dinâmicas são planejadas. Geralmente - como no caso contado por Rômulo Costa, da Furacão 2000 - as incorporações planejadas são as que envolvem possibilidade de lucro financeiro. Esse processo no qual músicas *imundas*, ao passarem por uma mutação, ganham o direito de fazer parte do mundo e, com ele, bons dividendos, acontece desde pelo menos o século XIX.

Verdi já era um compositor renomado quando, em 1871, foi procurado para compor a ópera de inauguração da Casa de Ópera Real, no Cairo. O antes *imundo* Egito estava, pela ocasião da inauguração do Canal de Suez, em pleno processo de incorporação econômica e geográfica pelo mundo europeu. Assim, frente à iminente ameaça de contaminação entre os dois mundos, decidiu-se por um intercâmbio que faria com que ambos pudessem conviver em harmonia.

De um lado, Cairo ganhou uma casa de ópera digna dos principais centros europeus, projetada pelos melhores arquitetos da época (não por coincidência, italianos como Verdi). Ganhou também a oportunidade de incorporar elementos da ópera europeia à cena musical local. De outro, Verdi recebeu 4000 libras pela

composição (por sua primeira ópera, *Oberto*, havia recebido 72 libras). E, para selar musicalmente o acordo entre a cultura egípcia e a europeia, instrumentos locais foram *incorporados* na orquestração de *Aida*, a ópera encomendada, além da inclusão de "*melodias genuinamente egípcias*" (PORTER, 1951, p.229).

Em todos os casos de incorporação, em quaisquer épocas ou lugares, os elementos exóticos recebem novos significados por meio da purificação, diluição ou filtragem. Há também aqueles que são ignorados ou eliminados, ao menos por um tempo. Quando o punk rock surgiu, por exemplo, a postura das grandes gravadoras foi a de rejeitá-lo. Em 1976, um ano após do lançamento de seu disco de estreia, os Sex Pistols tiveram várias canções banidas da BBC e da Capital Radio inglesas (CHAMBERS, 1985, p.177). Havia, porém, logo ao lado do punk, uma cena que parecia menos *imunda*, e que podia ser rapidamente absorvida e gerar lucros. O movimento *new wave*, de bandas como Blondie e Talking Heads (ambas nascidas no CBGB, o berço do punk novaiorquino), era *punk* o suficiente para surfar a onda da cena, mas não o bastante para ser visto como *imunda* pelos grandes selos e rádios¹⁶⁹.

Isso leva a inevitável pergunta sobre onde está a fronteira que separa aquilo que faz parte de um gênero ou uma cena musical e o que está fora ela. Qual a distinção entre o *punk* e a *new wave*? O que são, de fato, *melodias genuinamente egípcias*? O quanto o tamborzão, batida baseada em atabaques africanos, é *tipicamente* brasileiro. Examinando a música de perto, talvez existam muito mais elementos impuros do que os ditos genuínos ou tradicionais. Talvez o que eu esteja até agora chamando de *purificação* ou *contaminação* sejam apenas os fluxos naturais da evolução musical ao migrarem entre diferentes esferas.

Não que não haja, como já vimos, casos de mutações propositais, exotismos encomendados. Mas mesmo eles são baseados em premissas, muitas vezes frágeis, sobre o que era esta mesma cultura musical *tradicional* antes da fusão.

---

¹⁶⁹ Como conta Jello Biafra, dos Dead Kennedys (LETTS, 2005, 31').

Toda vez que o choque entre dois mundos proporciona uma contaminação ou pede uma tradução cultural, os elementos musicais transplantados chegam aos novos ambientes carregando significados e entendimentos distintos dos que possuíam no contexto anterior.

Quando, em 1965, alguns traços da música indiana foram incorporados pelos Beatles, com a gravação de *Norwegian Wood*, milhões de ouvintes entraram em contato com elementos até então pouco conhecidos. Mas essa contaminação não tornou o público anglo-saxão necessariamente apto a digerir ou entender a tal *música indiana*. Seis anos após o lançamento da faixa no disco *Rubber Soul*, um concerto organizado no Madison Square Garden, em Nova York, deu provas de quanto a transposição de elementos musicais pode ser confusa.

O evento beneficente *Concerto para Bangladesh* foi produzido por George Harrison e Phil Spector e teve como um dos convidados principais o sitarista indiano Ravi Shankar. À época, Shankar já era bem conhecido na cena musical hippie, tendo inclusive tocado em Woodstock dois anos antes. Logo ao início do espetáculo, após Shankar pedir aos presentes que parassem de fumar, sons do sitar de Shankar acompanhado pelos que vinham da tabla, sarod e tambura de sua banda dominaram o ginásio. Ao silenciarem, segundos depois, uma forte salva de palmas tomou conta do ginásio. Ao fim da salva de palmas, Ravi vai ao microfone e diz: "*Muito obrigado! Se vocês gostaram tanto de nos ouvir afinar, espero que gostem ainda mais de nós tocando.*" (SPECTOR, 1971).¹⁷⁰

Os beatlemaníacos presentes no concerto já haviam sido apresentados à musicalidade psicodélica e as influências do *raga rock* (IRELAND; GEMIE, 2017) desde a metade da década anterior, com *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966), e, mesmo assim, confundiram a afinação dos instrumentos com a música que seria tocada naquela noite. Será que o público *não entendeu* a música de Shankar? Antes de esboçar uma resposta, adiciono outra pergunta: os

---

¹⁷⁰ A frase aparece aos 6'10", disponível em <https://vimeo.com/66413717>. Tradução minha do original: "*Thank you, if you appreciated the tuning so much I hope you'll enjoy the playing more*".

frequentadores do Baile da Pesada, no Canecão, *entendiam* - apesar de não falarem inglês - as letras do Parliament Funkadelic?

Se os fãs de Beatles no Madison Square Garden aplaudiram o afinar de instrumentos ao começo do concerto, é porque foram tocados (ou *infectados*) por algo. Os timbres, a interação entre os sons dos instrumentos, as formas de tocá-los, a presença de palco e uma série de outros estímulos sensibilizaram o público e, mesmo antes do início formal da apresentação, provocaram as palmas.

Os jovens seres sonoros cariocas - embora talvez não compreendessem o significado das palavras cantadas por George Clinton - absorveram uma série de outros elementos transmitidos por sua voz: as melodias, os ritmos, a relação com a batida, as variações de intensidade e dinâmica, a entonação e a atitude ao cantar. Ou seja, tudo aquilo que não depende do domínio do idioma certamente chegou aos ouvidos dos funkeiros. O melhor exemplo disso é o single *Whoomp! There It Is* (TEAM, 1993)¹⁷¹ que chegou ao Brasil no começo da década de 90 e se espalhou até mesmo pelas arquibancadas de futebol sob o novo nome de *Uh tererê!*.

A pergunta sobre o *entender* de uma música, pergunta que só permite duas respostas (sim ou não), é igualar a música à precisão de um texto técnico. Vimos que nos primórdios da humanidade (assim como na relação cotidiana entre mãe e bebê) a comunicação era regida por uma *musicalidade comunicativa* que, aos poucos, como em um processo de mutação, foi se bifurcando¹⁷². Dela surgiram dois sistemas de comunicação: um proposicional (o da linguagem verbal, mais precisa e eficiente) e outro fonológico (o da música e do corpo, mais subjetivo). O primeiro é esse sobre o qual faz sentido perguntar pelo *entendimento*. O segundo é o que comunica mesmo através do *mal entendido*.

---

¹⁷¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z-FPimCmbX8>

¹⁷² Processo explorado no terceiro capítulo da tese.

Assim, no Rio dos anos 70, ainda que os elementos proposicionais das canções do funk americano pudessem não ser entendidos (palavras e frases ditas pelos cantores), seus elementos fonológicos causaram impacto. Em Nova York, a apresentação de Ravi Shankar infectou os espectadores tanto pelos sons organizados em canções quanto por aqueles emitidos durante a afinação dos instrumentos. E ambos os sons fazem parte do que chamamos de música.

Os responsáveis por esta contaminação sensorial - que acontece à parte das perguntas sobre o *entendimento* da música - são os elementos que até aqui chamei de *germes*. Usei essa expressão para explorar casos em que os conflitos, a territorialidade e as disputas econômicas e políticas dão a tônica no relacionamento entre humanos e elementos musicais até então exóticos.

Montagem com camiseta, óculos de sol, bonecos e molho de tomate dos Ramones, a banda mais icônica do movimento punk americano dos anos 70.

Em uma cultura musical na qual os elementos são encarados como *germes* e os fluxos de criação baseados em *contaminação*, a música têm a tendência a fechar-se como forma de proteção. Ela tentará à todo custo manter os elementos estranhos *fora do mundo*, deixando passar apenas o que foi cuidadosamente filtrado para que não haja infecção. As culturas musicais baseadas nessa lógica geralmente se comportam como se tivessem muito a perder caso se abram para o exótico, são culturas que sofrem de hipocondria musical.

Durante a Era Medieval na Europa, por exemplo, a música que circulava em igrejas e palácios - que não é a mesma das culturas populares e camponesas (BURKE, 2009; 2010) - foi personagem de muitos episódios de resistência ao que vem de fora. Nela, do século XI ao XVI, o uso de um intervalo musical (sequência de duas notas) específico foi desaconselhado pelos teóricos pois, em tese, evocaria a presença do demônio. Este intervalo, o trítone, contrariava as regras harmônicas vigentes em uma época em que a precisão matemática na música era vista como manifestação divina. Por isso, ficou conhecido como *diabolus in musica*¹⁷³. Mas não era apenas aquilo que contrariava as normas correntes que poderia tornar-se demoníaco, novidades que chegavam de fora corriam o mesmo risco. Instrumentos de sopro de origem assíria e danças pagãs também foram, ao longo da Era Medieval, tidos como manifestações demoníacas (McKINNON, 1976).

Os seres sonoros europeus que escutaram o demônio nas flautas assírias estavam, já na Era Medieval, acostumados ao contato com povos de outros continentes há milênios. Sua produção musical sempre foi, portanto, fruto de um grande caldeirão de influências culturais próximas ou distantes. Ainda assim, os poros da Europa central (assim como suas fronteiras hoje em dia) permaneciam relativamente fechados aos germes musicais exteriores até o final do século XVIII. O esboço de uma abertura mais acentuada tomou forma na passagem

---

¹⁷³ O *Diabo na música* é o intervalo entre duas notas separadas por 3 tons inteiros. Em acordes, aparece como o intervalo de 4ª aumentada ou 5ª diminuta.

para o XIX, quando Mozart, em 1783, e depois Beethoven, em 1809, incorporaram influências turcas aos seus rondos e marchas.

Nessa época, o Imperialismo colonial europeu - à todo vapor entre os séculos XVI e XVIII - dava sinais de cansaço. As colônias, que antes pareciam ser fontes de riqueza e poder inesgotáveis, revelavam-se focos cada vez maiores de contaminação cultural. A cada movimento emancipatório, abriam-se ainda mais as janelas através das quais o mundo europeu era obrigado a encarar a *imundice*. Não havia outra escolha frente à iminente infecção generalizada senão acelerar o processo de purificação e incorporação do exterior.

Mozart e Beethoven foram seguidos por quase todos os grandes nomes da música europeia ao longo do XIX. Em grande parte dos casos, a fonte dos elementos exóticos aparecia nos próprios títulos das obras, mesmo nas composições inspiradas por outros países europeus¹⁷⁴. Além dos títulos - com nomes de povos, regiões e cidades - objetos cenográficos e vestuário (no caso de balés e óperas) deixavam claro ao público que a peça em questão trazia elementos *exóticos*. Era uma das formas de reforçar o acordo musical entre performance e público, colocar todos na mesma esfera, e evitar desencontros como o ocorrido entre a banda de Ravi Shankar e o público novaiorquino.

Foi uma abertura lenta, gradual e segura. Tanto que, passado mais de um século, o cânone¹⁷⁵ da música erudita segue liderado pelos mesmos nomes que nele estavam quando a própria ideia de criar um panteão de gênios da história da música apareceu pela primeira vez. Não à toa, essa ideia surgiu no próprio XIX, talvez como forma de conservar a história musical europeia frente aos *germes* que se aproximavam de fora (DAHLHAUS, 1989, p.2). Seja na opinião da crítica especializada (TOMMASINI, 2011), do público de concerto (MARTIN,

---

¹⁷⁴ Berlioz (Haroldo na Itália), Brahms (Danças Húngaras), Bartók (Danças Folclóricas Romenas), Chopin (A Polonesa), Ravel (Rapsódia Espanhola), Debussy (Noite em Granada) Rimsky-Korsakov (Capricho Espanhol). Liszt, (Rapsódias Húngaras e Espanhola) e Rossini (Barbeiro de Sevilha), para citar alguns.

¹⁷⁵ Termo usado para descrever o grupo dos maiores compositores e obras de uma tradição musical em específico.

2007), dos editores de enciclopédias (ZELAZKO, s/d) ou de maestros (BROWN, 2006), Bach, Mozart e Beethoven seguem formando a santíssima trindade da música erudita. Beethoven, o mais contemporâneo dos três, morreu há quase 200 anos.

A inclinação da Europa em encarar os elementos musicais exóticos como germes tem raízes na cultura grega, da qual a cultura europeia bebeu durante o Renascimento. Em sua obra República do século IX a.C., Platão alerta aos encarregados da cidade para que *"não lhes passe despercebida qualquer alteração (...) contra as regras estabelecida na ginástica e música"* (2001, p.168). O medo de Aristóteles, autor das ideias que Platão registrou, é o de que novas maneiras de cantar desequilibrem a harmonia de Atenas e dos atenienses, pois, segundo acredita: *"nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade (...)"* (ibidem, p.169).

Não foi só na Europa que a hipocondria musical deu as caras. O *huqin* ou *erhu*, um instrumento de corda tocado com arco chegou à China pela Rota da Seda no século X. O instrumento foi trazido da Ásia Central, era, portanto, *imundo*, daí o termo *hu*, usado para descrever algo como *bárbaro*. Gradualmente, o instrumento foi sendo absorvido pela música chinesa, mas os primeiros registros de sua aparição o associavam aos prazeres sensuais, muito diferente do propósito virtuoso que a música deveria servir na época (LAU, 2008, p.45).

A tendência em encarar músicas exóticas como germes tende a ser comum a sistemas políticos no qual o controle sob a população é estrito e um forte senso de unidade deve ser cultivado. Na União Soviética, o Comitê central do Partido Comunista denunciou o compositor Dmitri Shostakovich por suas *"criações artísticas distantes da doutrina estética e ideologias da filosofia soviética"* (PORTNOY, 1950, p.245).

Compositores de música sacra na Europa Medieval, burocratas dos escritórios imperiais de música na China e críticos do jornal oficial do Partido Comunista, o

Pravda, tinham em comum o mesmo medo de Platão e Aristóteles: que germes musicais contaminem e desestabilizem a ordem social e política.

Há lugares, porém, em que a necessidade de criar uma forte unidade cultural não floresce entre os seres sonoros. São lugares capazes de absorver elementos musicais exóticos e promover a rápida interação entre eles. Ao contrário da China Imperial, que levou séculos para incorporar o *huqin* ao seu rol de instrumentos (LAU, p.45), esses lugares incorporam inúmeros elementos estranhos em pouco tempo. No Rio de Janeiro dos anos 70, pagodes de fundo de quintal conviviam com bailes funk. Em Nova Iorque, na mesma década, guitarras distorcidas dividiam espaço com toca-discos e soundsystems.

Nessas grande cidades contemporâneas do século XX, o que separava o funk do pagode, ou o punk rock do rap eram apenas alguns quarteirões, no máximo, uma ponte. Elas também foram palco da grande batalha que é a história do contato entre as diferentes culturas musicais, mas, com uma importante diferença: como a distância entre cada cultura é de um ou dois bairros, não um ou dois continentes, as narrativas de demonização da música do outro perdiam apelo e a fecundação era inevitável.

O som dos batuques dos africanos escravizados no Brasil só chegou até Portugal depois de uma série de purificações controladas. Havia exércitos, burocratas, capitães-do-mato e jesuítas (sem falar em um oceano inteiro) os separando. Mas como controlar a proliferação do funk carioca na zona sul nos anos 90 - ou a invasão do rap em São Paulo - se as periferias cariocas e paulistas estão apenas há algumas estações de trem de distância de seus respectivos centros?

No Rio, Nova York, São Paulo ou Londres, portanto, não faz sentido encarar elementos musicais estranhos como *germes*. Seus moradores já nasceram infectados. Como, nessas cidades, diferentes exteriores foram sendo incorporados ao longo do tempo, há menos necessidade de proteger-se do

exterior, menos medo da contaminação, menos preocupação com impurezas ou imundices. Nelas, os elementos musicais fundem-se uns aos outros ao invés de infectarem-se. Aos nossos olhos e ouvidos, comportam-se, portanto, como *genes*.

Dee Snyder, do Twisted Sisters, depõe no Senado em ação contra o Rock and roll, em 1985, plena Era Reagan. A partir daí, discos com letras *inapropriadas* passaram a levar o selo *Parental Advisory: Explicit content* (Aviso aos pais: conteúdo explícito).

O *gene musical* quer perpetuar-se, não importa de que maneira. Assim como o gene biológico, o musical irá combinar-se com outros e criar elementos musicais novos que carregam os genes dos antecessores mas não são idênticos a nenhum deles. A chave do gene musical é sua capacidade de duplicar-se: a cada cópia criada, uma melodia, célula rítmica, acorde ou frase de efeito conquista um novo território.

A capacidade de duplicação e mutação dos genes musicais varia de acordo com as tecnologias usadas como suporte musical. Alguém que, em pleno século XVIII, em qualquer lugar do mundo, acompanhasse uma performance musical, escutaria os elementos musicais presentes tal como ocorre em qualquer show realizado hoje em dia. Mas, salvo na raríssima ocasião em que uma partitura estivesse disponível e os presentes soubessem lê-las e tivessem em casa instrumentos musicais para reproduzir a música lá transcrita, aqueles elementos teriam pouca aderência. Ao chegar em casa após a performance, o público até poderia seguir assobiando um ou outro trecho, com alguma variação em relação ao original, mas o resto seria esquecido.

Os genes musicais presentes na música apresentada naquele dia do século XVIII dependiam exclusivamente da memória dos ouvintes para seguirem adiante. Por isso o processo de duplicação e mutação era mais lento. Com a evolução do suporte musical, dos realejos e caixas de música do século XVIII, passando pelos gramofones e vitrolas, até os discos, cds e mp3, a duplicação dos genes musicais passou a depender cada vez menos de nossa memória e mais da tecnologia. Com isso, as mutações tornaram-se cada vez mais rápidas e poderosas.

Em toda a história de contágio que marca nossa ecologia musical, as contaminações por acetato talvez sejam as mais marcantes. A popularização dos disco de vinil é, sem dúvida, um dos grandes marcos na duplicação desenfreada dos genes musicais. Se hoje, com o ressurgimento das vitrolas, há uma grande procura por estes hospedeiros, nos anos 70 a busca podia ser caso de vida ou morte. Nas disputas entre os *soundsystems* jamaicanos, capangas (conhecidos como *rude boys*) eram contratados para roubar ou quebrar discos de concorrentes. Em outros casos, quando um disco tocado com sucesso era encontrado por um rival, este o repetia à exaustão nas festas para cansar o público e, com isso, minar o repertório adversário (BELLINGER, I.; PESSOA, S., p.24).

Para evitar que discos raros pudessem cair nas mãos dos oponentes, os DJs das primeiras fases do rap, em Nova York, costumavam tirar os adesivos dos LPs para que os rivais não soubessem quais eram as músicas de seu repertório. De *germes imundos* evitados à todo custo, os elementos musicais exóticos passaram a ser vistos como preciosos e disputados *genes* capazes de impulsionar novas criações.

Cada canção registrada em 33, 45 ou 78 rotações armazena diversos genes musicais que, a cada execução, duplicam-se e podem sofrer novas mutações. Nas festas em que os DJs mixavam seus preciosos discos ao vivo, espiões apareciam e, em segredo, gravavam as apresentações em fitas cassete. Os beats e loops registrados nestes *bootlegs* eram depois usados por outros DJs em batalhas nos parques e bailes (CUMMINGS, 2017, p.164). E nada impedia que as recriações que surgissem nessas novas batalhas fossem mais uma vez gravadas, transmitidas via *mixtapes* de mão em mão e, mais uma vez, sofressem novas mutações.

O fluxo de duplicações e mutações dos elementos musicais ocorria em alta rotação: um disco era lançado no mercado; um DJ, colocando o LP original em sua picape e mixando-o com outro disco, criava a primeira mutação; a mix do DJ podia inspirar outros DJs ou mesmo ser gravada clandestinamente nas festas para depois ser usada como base para uma nova recriação, criando uma nova mutação, que depois seria regravada, duplicada...

Nesta rápida dinâmica de duplicações e mutações, é muito difícil apontar inventores ou pioneiros. Mesmo assim, a história insiste em criar heróis. 3 seres sonoros formam o santíssima trindade do rap: Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash (JORDAN, 2017). Mas diferente de Bach, Mozart e Beethoven os 3 DJs não representavam uma cultura musical centenária, muitas vezes territorialista e resistente ao que vem fora. Nem poderia ser diferente, já que eles mesmos vieram de fora.

Como a música que ajudaram a criar, Herc, Afrika e Flash são personagens criados a partir da fusão de elementos distintos. Herc, é jamaicano e, tendo vivido em Kingston até os 12, cresceu ao som do *toasting*, o ato de discursar ao microfone, usando e abusando de variações de ritmo e melodia, por cima de uma batida. Quem escuta o *toasting* jamaicano dos 50 e 60 está inevitavelmente escutando os primórdios do rap (AUGUSTYN, 2015, p.60).

Bambaataa, filho de jamaicanos e barbadianos, além de adotar o continente africano como seu primeiro nome, criou a *Universal Zulu Nation*, uma entidade para promoção do hip hop e da cultura africana. Flash nasceu em Barbados e, após migrar para os Estados Unidos, cresceu escutando os discos de rock, funk e jazz de seu pai: James Brown, Charlie Parker, Coltrane, Monk, Miles, Chuck Berry, Little Richard, entre outros (FLASH, 2008, p.5-8). Assim como o de Afrika, seu nome é outro elemento estranho que sofre mutação ao ser duplicado: é inspirado em Grandmaster Flowers, um dos pioneiros pouco mencionados nas histórias do rap (LAWRENCE; PORE, 2012).

Os três cresceram no Bronx, região periférica de Nova York conhecida por receber imigrantes de diversas partes do mundo ao longo do século XX. Além de Barbadianos e Jamaicanos, ali existem comunidades de Gana, Bangladesh, Coreia do Sul, Albânia, Irlanda, Itália, República Dominicana, Equador, Porto Rico entre outras. Era de se esperar que a música criada em uma paisagem étnica (APPADURAI, 1990, p.297) tão vasta fosse pouco obediente em relação a limites e barreiras.

É dever profissional de DJs como Herc, Afrika e Flash ignorar as separações estabelecidas. Eles são especialistas em duplicar e criar mutações musicais em tempo real. Como um engenheiro genético faz com genes biológicos, o DJ isola e manipula os genes musicais, sempre com o objetivo de manter a pista de dança bombando. Como alguns trechos das canções colocam os *b-boys* e *b-girls*, os dançarinos do rap, para dançar mais do que outros (geralmente as

partes instrumentais), uma das obrigações do DJ é manipular o tempo, estendendo estes trechos.

A maneira mais simples de fazer isso é colocar dois discos idênticos para tocar em duas picapes e ir alternando o mesmo trecho entre eles, estendendo a parte instrumental. Essa técnica se tornou popular com a disco music, que fez com que "*o pulso musical fosse libertado dos interiores claustrofóbicos do blues, gospel e soul rumo a um ciclo aparentemente infinito, sem começo ou fim, de um 'agora' eterno*" (CHAMBERS, 1985, p.187). Essa técnica foi incorporada da disco music por Kool Herc ainda no começo dos anos 70, transportando o *eterno agora* das finas boates de Manhattan para as periferias da cidade (UPSHAL, 1999, 5'39").

Outra técnica para estender as partes instrumentais, as *get down parts* ao som das quais se pode dançar ou rimar, é tocar o disco ao contrário, voltando ao início do trecho. O *scratch* é a técnica clássica para fazer isso. O disco girado ao contrário produz o som que causa aflição em discófilos e euforia no público do rap, que sabe que a *get down part* irá começar novamente. Mas em uma época em que discos eram caros e disputados como raridades, girá-los com as mãos em sentido contrário, correndo o risco de riscá-los, não era uma solução intuitiva.

Foi preciso, como é comum em muitas invenções, um acidente para que o *scratch* aparecesse. O mito mais difundido (HILL, 2013, nota do autor; WARNER, 2017, p.567; CRISELL; WHITE; PRINCE, 2009, p.81) é que o DJ GrandWizzard Theodore inventou o *scratch* quando, um dia, aos 12 anos, tocava dub em seu quarto no último volume, tentando sincronizar as batidas de dois discos, à la Kool Herc. Sua mãe, irritada com o barulho, entra no quarto no momento em que Theodore encontra o beat no disco. Enquanto sua mãe fazia o discurso *abaixa o volume ou eu vou aí abaixar pra você*, o garoto, para não

perder o beat, gira o disco para trás com a mão (KATZ, 2012).¹⁷⁶ Está inventado, através de uma mutação accidental, o *scratch*.¹⁷⁷

O dub que o DJ GrandWizzard tocava naquele dia qualquer da década de 70 também foi criado por acidente. No sugestivo capítulo '*Every spoil is a style*' (cada roubo é um estilo) do livro *Dub*, Bunny Lee, dos Wailers, narra, ao lado do engenheiro de som King Tubby, outro pioneiro, o acidente que originou o dub:

Quando o dub começou ele ainda não se chamava 'dub'. Tubby e eu estávamos no estúdio do Duke Reid uma noite e um DJ de soundsystem chamado Ruddy Redwood, de Spanish Town, tava lá produzindo uns *riddims* [o ritmo, parte instrumental] com vocais. O engenheiro cometeu um erro e ia parar a produção dos discos, mas o Ruddy disse: "não, cara, continue rodando!". E os discos foram produzidos sem vocal.

O Ruddy foi tocar no sábado seguinte e eu tava lá. Ele tocou aquela música e a galera ficou tão maluca que começaram a cantar as letras por cima do *riddim* e eles tiveram que tocar aquilo por mais de meia hora! Na manhã seguinte, eu voltei pra cidade e falei: "Tubby, cara, aquele erro que a gente fez, a galera amou aquilo!".¹⁷⁸ (VEAL, 2007, p.52, tradução minha)

O que Bunny chama de *riddim*, uma corruptela de *rhythm* (ritmo), é o que os pioneiros do rap chamam de *the get down part*, ou seja, as partes da música sem vocal, puramente instrumentais. Assim como Kool Herc faria no rap, Ruddy Redwood percebeu que dançarinos e *toasters*, os improvisadores de versos da música jamaicana, queriam partes instrumentais para acompanhar seus talentos na dança e na rima.

¹⁷⁶ Theodore conta a história neste trecho da entrevista para o livro (em inglês):

https://42796r1ctbz645bo223zkcdl-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2012/05/Interview-with-GrandWizzard-Theodore-excerpt.mp3?_af=2

¹⁷⁷ Como todo bom mito, este também corre em outras versões. Grandmaster Flash já deu declarações dizendo que a história de GrandWizzard é impossível (BATEY, 2011). Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/grand-wizard-invents-scratching>

¹⁷⁸ Do original: "*When dub started it wasn't really 'dub'. Tubbys and myself was at Duke Reid's studio one evening, and [a sound system operator] by the name of Ruddy [Redwood] from Spanish Town was cutting some riddims, with vocal. And the engineer make a mistake and him was going stop and Ruddy said, 'No man, make it run!'. And then the pure riddim run because him didn't put in the voice (...). [Ruddy] was playing the next Saturday and I happened to be in the dance. And they play this tune, the play the riddim and the dance get so excited that them start to sing the lyrics over the riddim part and them have to play it for about half to an hour!. The morning when I come back into town I say, 'Tubbs' boy, that little mistake we made, the people them love it!'. "*

O acidente que originou o *scratch* ocorreu enquanto o DJ GrandWizzard tentava, em seu quarto no Bronx, duplicar um elemento musical, naquele caso, uma batida. O dub jamaicano surgiu a partir da duplicação do disco que Ruddy produzia no estúdio de Reid, em Kingston. Ambos são fruto de falhas na duplicação, mutações ocorridas durante a cópia dos genes musicais. O próprio termo *dub* mostra a relação com a evolução biológica: entre outros significados, *dub* é uma gíria jamaicana para sexo (ibidem, p.61-2).

Muitos episódios de criação musical podem ser contados através de uma sequência de falhas ocorridas durante a duplicação, ou seja, pelo ângulo da mutação genética. O timbre de bateria que caracterizou o pop dos anos 80¹⁷⁹ e que, depois de duas décadas, voltou às paradas de sucesso é também uma mutação accidental. Em 1980, durante a produção de *Melt*, álbum solo de Peter Gabriel, Phil Collins gravava uma levada de bateria em uma grande sala do estúdio Townhouse, em Londres. Por acidente, o take foi captado por um microfone que deveria estar desligado no momento, pois servia apenas para que os músicos na sala e os produtores, fora dela, se comunicassem durante a sessão. Como o microfone estava longe da bateria, pendurado no teto da sala, que era imensa, o som da bateria foi captado com muita reverberação.

Além disso, como o intuito deste microfone não era captar os sons com fidelidade, mas apenas servir de ponte entre músicos e produtores, seu compressor suavizou os sons mais fortes, além de cortar frequências muito graves usando um *noise gate*. O resultado inesperado se tornou parte da identidade sonora do disco em produção, que mais à frente influenciou artistas como INXS, Duran Duran, Police, Bruce Springsteen e David Bowie ao longo da década (CASWELL, 2018).¹⁸⁰

---

¹⁷⁹ Exemplos de canções que usam este efeito nos sons da bateria estão nesta playlist:

<https://open.spotify.com/playlist/6M3n7sNKTNQbfwxDPH1DTi>

¹⁸⁰ A história de como o *gated reverb* nasceu e influenciou muitos artistas da década é contada no 2º episódio da série Earworm, 'How a recording-studio mishap shaped '80s music', de Estelle Caswell Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Bxz6jShW-3E>

**Ademir Lemos e Big Boy, em 1971, no Baile da Pesada do Canecão.
Para a pista não parar, os DJs usavam duas vitrolas.**

Todos os episódios que apresentei até aqui podem ser divididos em dois grandes grupos. De um lado, histórias de contaminação, de outro, histórias de fecundação. De um lado, seres sonoros em sistemas político-culturais herméticos, resistentes ao que está fora de seus mundos, e que só aceitam elementos musicais novos após negociações e processos de filtragem. De outro, pólos metropolitanos fluidos que absorvem e transformam os elementos exóticos e, em pouco tempo, criam novos elementos a partir daqueles. De um lado, a Europa da Era Medieval e início da Moderna, a China Imperial, a União Soviética e a cidade-estado ateniense. De outro, Rio de Janeiro, Nova York, Kingston e Londres da segunda metade do século XX em diante. De um lado elementos musicais vistos como *germes*, de outro, os mesmos elementos encarados como *genes*.

A separação serve para mostrar que, ao longo da história, diferentes culturas musicais podem se mostrar mais ou menos receptivas aos elementos externos. A analogia entre música e germes que abre o ensaio revela um jogo de poder

que define quem é limpo e quem é sujo, quem é mundo e quem é *imundo*. Em cada caso de contato entre culturas musicais distintas existe, à primeira vista, uma relação de força implícita que dita quem incorpora e quem será incorporado.

Historicamente, essa relação de forças parece sempre pender para o lado do poder econômico: a Europa do século XIX, purifica e incorpora o Egito; a Rede Globo dilui e incorpora o MC G15; as rádios suavizam e incorporam a música da Valesca; as grandes gravadoras separam o punk da new wave, negando um e incorporando o outro; o rock psicodélico americano incorpora Ravi Shankar.

A transformação da postura que enxerga o novo como ameaça, um *germe*, para uma que enxerga-o como oportunidade de recriação, um *gene*, atualiza a antiga tensão entre culturas dominadas e dominantes, o problema central das interações globais atuais (APPADURAI, 1990, p.2). Ao fazer isso, reconhece que essas posições não são necessariamente rígidas e podem ser, felizmente, relativas e móveis.

Será que, nos casos em que mundos dito *fortes* incorporam os *fracos*, os *dominados* não podem tirar vantagem das incorporações? Quantos elementos da ópera italiana foram absorvidos pela cena musical de Cairo após a construção da Ópera Real? Quanto tempo levou para o punk rock, após a rejeição inicial dos grandes selos, chegar ao topo das paradas? Quantos fãs de música indiana Ravi Shankar arrebanhou, apesar do equívoco no Madison Square Garden, em suas incursões aos Estados Unidos?

Por estes motivos, a divisão entre os que enxergam o novo como *germe* e os que o vêem como *gene* é relativa e artificial. Por mais que eu tenha me esforçado para separar esses dois grandes grupos, um olhar mais atento verá que há mais semelhanças entre os dois do que diferenças. Ainda que os oficiais do escritório de música da China Imperial fossem, à princípio, mais refratários ao novo do que DJs londrinos dos anos 70, aquilo que conhecemos hoje como

música chinesa é uma história de incorporações de milhares de elementos estranhos ao longo do tempo.

Por mais que, à primeira vista, os membros da cena punk rock americana pareçam ser mais abertos à novidades do que Platão ou Aristóteles, eram comuns os preconceitos dos punks com elementos musicais que estão na origem do rock, como os solos de guitarra.¹⁸¹ Da mesma forma, ainda que tenham havido vários episódios de negação e afastamento de elementos exóticos por parte das principais culturas musicais da Europa ocidental, é inegável o fato de que aquilo que chamamos de *música clássica* passou por enormes mudanças e incorporações ao longo do séculos.

Mesmo o rap americano - surgido em um contexto em que os *genes* musicais eram disputados e incorporados na velocidade de reprodução das *mixtapes* - teve, nos anos 90, momentos de *diabolus in musica*. A rixa entre o rap da costa leste e da costa oeste levou aos assassinatos dos maiores rappers da cena nas duas costas do país: The Notorious B.I.G., na costa leste, e Tupac Shakur, na oeste, ambos mortos em emboscadas armadas por rivais.

No funk carioca, vimos episódios em que elementos musicais foram tratados como *genes* com alto potencial criativo (como a batida *tamborzão*) enquanto em outros eles foram vistos como *germes* destrutivos que deveriam ser purificados (as letras de Valesca e G15 ou o tritono). Assim, o que une todos os casos, gêneros, épocas e contextos aqui narrados - da ópera tradicional chinesa ao dub jamaicano - não são as posturas imutáveis, receptivas ou refratárias, frente ao novo. O que permeia todas as dinâmicas de criação e recriação são os fluxos de duplicação e constante transformação dos elementos musicais.

Acontece que os elementos musicais raramente são personagens principais nas histórias da música. Isso ocorre porque a personificação é um costume da nossa

---

¹⁸¹ Como conta Henry Rollins, do Black Flag (LETTS, 2005, 58'):
<https://youtu.be/pAmKsmQ3mgM?t=58m30s>

forma de contar histórias: há sempre heroínas, vilões, pioneiras, inventores, visionárias e criadores. Isso é especialmente marcante na música, afinal ela não existe sem músicos, ou, pelo menos, ouvintes. É uma atividade essencialmente humana: compositores compõe, músicos tocam, críticos criticam, ouvintes escutam. São esses, afinal, os seres sonoros.

Parece fazer todo sentido pensar na música através das pessoas nela envolvidas. Evitar este caminho poderia, inclusive, nos levar de volta aos velhos manuais da musicologia tradicional que, ao reduzir a música aos objetos que a representam (partituras, discos, gravações), afastam-na das pessoas e da situações cotidianas nas quais a música de fato acontece¹⁸².

Mas os elementos musicais, apesar de *imundos* ao primeiro contato, parecem sempre cruzar fronteiras e muros - concretos e simbólicos. Participam de um fluxo que pode existir independentemente das vontades dos personagens envolvidos. Mesmo quando não são entendidos, até quando são odiados, deixam marcas por onde passam. Sem exceção, espalham-se para fora das bolhas nas quais surgiram e invadem as bolhas vizinhas, transformando-se a cada duplicação.

Cada nova cópia de um elemento musical abre, como na genética, a possibilidade da mutação, da falha na duplicação. Muitas músicas surgiram nestes acidentes: um instrumento levado a outro continente e lá tocado de uma nova maneira; uma melodia transmitida boca a boca, ouvido a ouvido, e alterada a cada salto; uma frase modificada para caber em um novo sotaque ou idioma; uma batida que é comprimida para ocupar menos espaço no disquete¹⁸³; um microfone ligado por acidente durante a gravação; uma mãe que invade o quarto do filho no momento em que ele encontra a batida perfeita.

---

¹⁸² Crítica colocada por SMALL (1994) e já explorada em *Construindo a tese*.

¹⁸³ O 'Tamborzão' do funk foi produzido originalmente em estéreo (usando dois canais de áudio), tornou-se mono durante o processo de duplicação, via disquete, como conta o DJ Luciano (CABIDE, 2018).

Como falar então em um inventor do rock? Um criador do rap? Não consigo pensar em nenhum caso no qual uma pessoa surge como fundador de um estilo, forma de cantar ou tocar sem ter sido inspirada por alguém antes de si¹⁸⁴. Além disso, pesquisar o surgimento das músicas através dos personagens envolvidos esbarra inevitavelmente no ego dos artistas.

Na disputa entre os DJs Flash, o Grande Mestre, e Theodore, o Grande Mago, pelo posto de inventor do *scratch*, Flash declarou: "*eu inventei meu estilo; Theodore foi meu primeiro aluno; e antes de mim não havia ninguém. Então quem o ensinou a tocar?*"¹⁸⁵. Flash, o autointitulado *big bang* do hip hop, se esquece que antes dele havia Kool Herc. Antes de Herc, havia os DJs de disco music, que já tocavam com dois toca-discos. Antes da disco, por mais que a conexão não pareça óbvia, havia John Cage, que já compunha suas *Paisagens Imaginárias* usando 2 toca-discos mixados (CAGE, 1939). E poderíamos seguir retrocedendo.

A forma improvisada de versar e rimar do rap americano, por exemplo, já era feita na Jamaica, onde os *toasters* davam o recado por cima das bases instrumentais do dub. Mas Louis Armstrong já fazia uma forma de rap ao cantar seus *scats* em *Heebies Jeebies*, em 1926.¹⁸⁶ E, para os que acreditam que Louis inventou o *scat*, Jelly Roll Morton, pianista de ragtime e pioneiro do jazz, explica:

"Eu cantava alguns *scats* muito antes do Louie Armstrong. (...) Muitas pessoas não entendem, e começaram a achar que os primeiros números de *scat* foram feitos por um dos meus caras, o Louis Armstrong. Mas eu preciso corrigir isso, por que eu sei como foi. O primeiro cara a cantar *scat* na história desse país foi um velho comediante chamado Joe Sims, de Vicksburg, Mississippi (...)."¹⁸⁷

¹⁸⁴ É o que defende o projeto documental 'Everything is a remix', disponível em <https://www.everythingisaremix.info/watch-the-series/>

¹⁸⁵ Do original: "*I came up with my style; Theodore was my first student; and before me there was no one. So who taught him how to play?*" (BATEY, 2011).

¹⁸⁶ (ARMSTRONG, 1926) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0EL7XyME-k8>

¹⁸⁷ Do original: "*Oh, I'll sing you some scat songs. That was way before Louie Arm... Armstrong's time. Er, by the way, scat is something that a lot of people don't understand they... and they begin to believe that the first scat numbers was ever done, was done by one of my hometown boys, Louie Armstrong. But I must take the credit away, since I know better. The first man that ever did a scat number in history of this country was a man from Vicksburg, Mississippi, by the name of Joe Sims, an old comedian.*". (HILL, M.; RICHARD, R.; MEDDINGS,

OK, então Joe Sims, o comediante do Mississippi, foi o inventor do *scat*? Não necessariamente. A frase de Jelly Roll - que por si só exemplifica a forma pela qual escrevemos a história, sempre criando heróis - aponta que "*o primeiro cara a cantar scat na história desse país*" foi Joe Sims. Mas talvez nem isso seja verdade, já que o trompetista Punch Miller diz que, à época, o *scat* já era popular em todas as ruas de New Orleans (BROTHERS, 2014, p.212).

Tanto o *scat* de New Orleans quanto o *toast* de Kingston poderão ter origens, se continuarmos dando *rewind* na história, nos griôs da África Ocidental. E, provavelmente, se pudéssemos voltar ao Senegal, Mali, Mauritânia, Camarões ou Nigéria e seguir puxando o fio, encontraríamos outras culturas que, a seu modo, contavam histórias improvisadas, misturando canto e fala, sobre bases instrumentais¹⁸⁸.

Por isso é importante - sem deixar de lado os personagens e seus mitos de criação - seguir o rastro do elemento musical. Nesta outra forma de contar a história não há apenas as figuras clássicas de compositores inspirados, musicistas geniais, produtores visionários, DJs perspicazes ou arranjadoras astutas.

Nesta versão sem heróis da história há também, em pé de igualdade, melodias inescapáveis, ritmos contagiantes, acordes universais, instrumentos ecléticos, tecnologias revolucionárias e frases maleáveis. Elementos que fazem parte de "*estilos musicais e culturais retiradas de seus contextos, apartados de seus referenciais iniciais, que circulam de uma forma que faz com que não representem nada além de sua própria presença transitória*" (CHAMBERS, 1985, p.199).

M., (transcrição), 1936). Tradução minha. A versão que aponta Joe Sims como precursor do *scat* aparece também em BROTHERS, 2014, p.212.

¹⁸⁸ Na tradição cultural eurocêntrica, os bardos celtas e gaélicos são talvez os personagens que mais se aproximam da figura dos griôs africanos.

Sob este ângulo, o universo musical deixa de ser formado por seres sonoros que manipulam, trocam e combinam objetos sonoros estáticos e passivos para tornar-se uma rede composta por pessoas, elementos musicais e técnicas em interação, todos - do *scat* ao *scratch* - personagens das dinâmicas de criação e recriação musical (LATOURE, 2005).

Ilustração de 1825 de dois griôs da Serra Leoa. Os griôs da África Ocidental talvez sejam a referência mais próxima que podemos chegar dos pioneiros do rap.

As estradas sobre as quais os fluxos de criação musical ocorrem foram recapeadas pelas tecnologias eletrônicas e digitais da segunda metade do século XX. A invenção do transistor, em 1947, não afetou imediatamente o curso dos elementos musicais entre as diferentes esferas, mas todas as tecnologias advindas de sua invenção - do discman aos tocadores de MP3 - foram cruciais para criar novas paisagens nos fluxos musicais.

Por um lado, as mutações geradas a partir de falhas nas cópias, como a que levou ao surgimento do dub, praticamente deixaram de existir. Diferente das cópias analógicas, as digitais são idênticas, fazendo inclusive com que os próprios conceitos de *original* e *cópia* - essencial no fluxo de música por meio de LPs - deixassem de fazer sentido. Cópias de arquivos MP3, regravações em CD ou diferentes reproduções por streaming são idênticas entre si.¹⁸⁹

Por outro lado, as mutações de sentido criadas à partir dos fluxos dos elementos musicais que transitam entre mundos e *imundices* navegando através dos braços das redes tecnológicas cresceram infinitamente. Assim como o mixer criou o elo entre dois toca-discos, o mp3 e o YouTube estabeleceram infinitas pontes musicais ao redor do mundo. Um elemento musical que, para sair de sua bolha e invadir a seguinte, antes requeria uma expedição de dias, uma viagem de navio ou uma transcrição em partitura hoje atravessa o mundo inteiro em poucos segundos via *streaming*.

Os caldeirões culturais que deram origem ao funk, rap, punk e dub (só para listar alguns) nos anos 70 eram feitos de concreto e aço. Para chegar até lá, os elementos musicais exóticos tiveram que ser transportados durante dias ou semanas de viagem. Estes caldeirões - as metrópoles urbanas contemporâneas - foram moldadas durante séculos de migrações, êxodos e jornadas, voluntárias ou não.

Hoje, todo vilarejo na Mongólia, Sudão, Peru ou Alasca com acesso à internet faz parte de um imenso caldeirão cultural feito de fibra óptica, silício e ondas de rádio que permite a fusão de *germes* e *genes* musicais à todo momento. Neste exato momento, um ser sonoro pode tirar seu celular do bolso e escutar, ao vivo, estações de rádios de todo o planeta¹⁹⁰, canções que tocaram em cada país e

---

¹⁸⁹ Caso não haja alteração proposital durante a cópia.

¹⁹⁰ <http://radio.garden/live/>

década do século XX¹⁹¹ ou, se preferir, escutar em tempo real aos sons da floresta amazônica¹⁹².

A apresentação de Ravi Shankar no *Concerto para Bangladesh*, em 1971, foi uma ocasião específica na qual, em tempos pré-internet, membros de uma cultura musical em particular puderam ser envoltos por outra cultura musical sem muitas camadas de purificação ou mediação. Se aquele contexto específico levou o público a aplaudir até mesmo a afinação dos instrumentos, qual o potencial para novos entendimentos e criação de sentidos quando virtualmente toda a música produzida atualmente está disponível para mais de 3 bilhões de pessoas? (DAVIDSON, 2015).

Os elementos musicais exóticos - que antes circulavam em caravanas na rota da seda, caravelas na América Colonial ou feiras de discos em grandes cidades - hoje circulam nas redes digitais. Espalham-se, contaminando e fecundando outros elementos indiscriminadamente. A cada compartilhamento, ainda que o conteúdo possa ser tecnicamente preservado em *bytes*, as interpretações, sentidos e recepções são renovados. As recriações, tornadas ainda mais fáceis pela tecnologia digital, mantêm o ritmo das mutações. Cada novo *mashup* circula em timelines de facebook, playlists de spotify, grupos de whatsapp, vídeos no youtube, stories no instagram. Algumas caem no limbo, outras seguem o fluxo de mutação e disseminação, como acontece com os memes.

---

¹⁹¹ <http://radiooooo.com/>

¹⁹² Usando o app Rainforest Connection, disponível em <https://rfcx.org/>

Em 2018, o geneticista He Jiankui anunciou o nascimento de 2 bebês com genes editados por meio da técnica CRISPR. A técnica funciona de forma similar ao sample do DJ, mas ao invés de recortar e colar trechos musicais, o cientista copiou e colou trechos de DNA.

O termo *meme* surgiu em 1976, no livro *O gene egoísta* do biólogo evolutivo britânico Richard Dawkins. Ele buscava uma palavra para definir, no universo da cultura, o equivalente ao gene. Se o gene é uma unidade de transmissão da natureza, um replicador de características biológicas, o meme é a unidade de transmissão da cultura, um replicador de características comportamentais. Para Dawkins: "*a transmissão cultural é análoga à transmissão genética, no sentido de que, apesar de ser essencialmente conservadora, pode dar origem a uma forma de evolução*" (DAWKINS, 2007, p.325).

Ele explica que assim como há uma evolução biológica, levada adiante pela combinação e duplicação dos genes, há uma evolução cultural, carregada pela combinação e duplicação das unidades culturais, os memes. O sentido do termo *evolução cultural* não deve ser visto necessariamente como aprimoramento, como se a cultura antiga fosse pior do que a nova, mas sim como alterações ao longo do tempo. Em alguns casos, como no da ciência, Dawkins defende que a evolução é acompanhada de aprimoramento, mas não há razões para crer que no caso da música isso seja verdade.

Dawkins aponta a diferença entre mutações meméticas que ocorrem involuntariamente desde os primórdios da humanidade e as que acontecem por ação deliberada dos humanos, após a revolução cognitiva¹⁹³. As primeiras seriam similares ao erro na prensagem de discos no estúdio de Duke Reid, em Kingston: uma cópia do disco foi feita sem um *cromossomo*, no caso, a faixa vocal. As segundas, são as mutações deliberadas, como as letras dos primeiros funks cariocas, criadas para substituir as letras originais em inglês.

Se voltarmos aos primórdios da comunicação humana, estágio no qual a linguagem e a música ainda não havia se separado do tronco inicial da *musicalidade comunicativa*, encontraremos uma série de unidades culturais sonoras que foram importantes para a preservação da espécie humana. Os sinais vocais de perigo e atenção, os ritmos de trabalho e caça, os rituais sonoros que estabelecem a coesão do grupo, todos são *memes* que têm papel importante na perpetuação dos *genes*. Daí deriva a lei, citada por Dawkins, de que "*toda a vida evolui pela sobrevivência diferencial das entidades replicadoras*" (idem, p.329).

Os dois, *genes* e *memes*, nem são tão diferentes assim. A partir da perspectiva da neurociência e da psicobiologia, uma pessoa que carrega um *meme* (no sentido cunhado por Dawkins, ou seja, um traço cultural como por exemplo, uma forma de cantar) leva em seu cérebro nada mais do que um padrão de ativação das sinapses neurais. Ou seja, informação guardada na memória. Assim como possuir o *gene* associado aos olhos puxados pode levar à característica física de ter olhos puxados, ter um cérebro capaz de ativar um padrão específico de sinapses pode levar à característica cultural de cantar em forma de *rap*, *scat* ou *toast* (DELIUS, 1986).

Mas o que são, na prática, os memes? Como as unidades primordiais da cultura, eles estão em todas as formas humanas de produção de sentido. Palavras,

---

¹⁹³ "*Quando a evolução antiga, por seleção de genes, produziu os cérebros, ela forneceu o 'caldo' em que se originaram os primeiros memes.*" (DAWKINS, *idem*, p.332).

gestos, movimentos do corpo, formas de comer, vestir, dormir, comer, comunicar-se, crenças, rituais, costumes, formas de construir, pensar, escrever, os memes estão em todos eles. Acima de tudo, os memes são *unidades de conveniência* (DAWKINS, p.334-5). Seu começo e fim são delimitados por nós mesmos, de modo a facilitar seu uso para explicar os fenômenos culturais.

Na música, são memes *todos* os elementos musicais que até agora apareceram por aqui e muitos outros mais, independentemente de terem sido tratados como genes ou germes ao longo da história: melodias, acordes, instrumentos, ritmos, batidas, letras, formas de cantar, tocar ou dançar, nomes de gêneros e estilos, maneiras de compor, formas musicais (como canção, sinfonia e concerto), formas de agrupar instrumentos (quarteto de cordas, *power trio*, orquestras), e produções musicais (álbum, EP, cânones, discografias, songbooks e partituras), maneiras de se comportar no palco e na plateia, formas de escuta (fone de ouvido, no carro), modos de escuta (para fazer esporte, para fazer sexo, para relaxar, mais ou menos atentos), ocasiões sociais (shows, raves, festivais), técnicas de performance (falsete, dedilhado, *scratch*), a lista segue *ad infinitum*.

194

Os memes funcionam de forma muito parecida aos genes. Ambos replicam-se por imitação. Em cada performance musical, incontáveis memes circulam entre os seres sonoros, sejam eles público ou performers. Ao recebê-los, podemos tanto descartá-los instantaneamente como mantê-los conosco a ponto de, mais à frente, compartilharmos o tal meme de inúmeras formas (seja recriando o elemento musical de alguma maneira ou literalmente compartilhando aquele elemento ou conjunto de elementos musicais, como fazemos nas redes sociais).

---

¹⁹⁴ Há distintas definições dessa unidade básica de sentido na música. Segger (1960, p.229) definiu o *museme* simplesmente como um fonema musical. Tagg definiu-o como “a unidade básica de expressão que, dentro de um sistema musical particular, não pode ser dividida sem a destruição de seu sentido” (1979, p.71). A definição de Tagg tem o problema de ser conservadora, já que a *destruição do sentido*, para posterior recriação, parece ser essencial para o fluxo de criação da música contemporânea.

De forma geral, os memes, assim como os genes, desejam ser imitados, duplicados e compartilhados. Só assim terão a chance de sobreviver¹⁹⁵. Mas assim como há genes que causam debilidades e doenças, há memes que podem levar ao isolamento social ou ao constrangimento. Até certo ponto, o sucesso de um meme musical está muito ligado aos contextos em que está inserido. Atear fogo ou quebrar uma guitarra pode ser um meme de grande sucesso no festival de Woodstock ou em um show de punk rock, mas um violinista que arrebenta seu instrumento após seu solo durante o concerto para violino e orquestra em Ré Maior, de Tchaikovsky, dificilmente será convidado para outra participação.

A aderência de um meme ao seu hospedeiro depende de inúmeros fatores. Um deles está em nossa propensão a lidar com o julgamento do grupo ao adotar comportamentos novos, *imundos* ou exóticos. Ainda que um determinado meme seja claramente benéfico ao seu hospedeiro, este só será pioneiro em seu uso se estiver confortável com o estranhamento inicial que seu comportamento excêntrico causará nos outros. Do contrário, muitos preferem ter um desempenho pior em uma tarefa do que realizá-la de forma inusitada¹⁹⁶.

Aplicar essa teoria à música, um ambiente em que é difícil falarmos em memes benéficos ou nocivos, é difícil. Mas, segundo pesquisas sociológicas sobre comportamento coletivo (GRANOVETTER, 1978), se o meme de estraçalhar violinos em salas de concerto começar a pegar entre os violinistas (talvez por conotar uma aura de genialidade ou excentricidade), muitos que jamais considerariam fazê-lo começarão a pensar seriamente no assunto.

---

¹⁹⁵ É fácil entender que organismos vivos queiram sobreviver e perpetuar seus genes por meio de características vantajosas. É mais difícil aplicar esse ímpeto a elementos sem agência, como os memes musicais. O próprio Dawkins afirma que ainda não foi contemplada a possibilidade de que traços culturais tenham evoluído porque isso se mostra vantajoso para ele mesmo. (2009, p.341).

¹⁹⁶ O episódio *The big man can't shoot* do podcast 'Revisionist history', de Malcolm Gladwell (GLADWELL, 2018), exemplifica o resultado da pesquisa com a história de Wilt Chamberlain, atleta de basquete, que melhorou seu arremesso de lance livre ao mudar a forma de segurar a bola, mas voltou atrás por vergonha. Disponível (em inglês) em : <http://revisionisthistory.com/episodes/03-the-big-man-cant-shoot>

Assim como o gene, o meme que não consegue combinar-se com outros tende a morrer. A cooperação é um fator essencial para a perpetuação memética. Uma das formas mais claras em que essa colaboração aparece na música é o gênero musical. Tomemos o meme do efeito de distorção na guitarra elétrica. Como outros que vimos aqui, este meme surgiu, conta o mito, por uma mutação accidental: em 1951, o guitarrista Willie Kizart, da banda de Ike Turner, derrubou seu amplificador. Na queda, o cone do alto-falante foi rachado, criando o efeito distorcido (SHEPERD, 2003, p.286). Alguns anos depois, o guitarrista Link Wray, conhecido por ter inventado o *power chord*¹⁹⁷, furaria o alto-falante de seu amplificador com um lápis para obter o mesmo efeito (ibidem).

O meme da distorção, apesar de seu nascimento accidental, teve grande aderência e continua existindo na música pop atual. Mas essa longevidade só foi possível após sua fusão com outros memes, como o da maneira agressiva de cantar, o das letras sexualizadas e o da postura transgressora no palco. Ao longo do tempo, a este conjunto de memes foram sendo somados outros, como o dos solos de guitarra e o do alto volume. Aos poucos, memes não musicais também foram sendo incorporados: roupas pretas, uso de drogas, cabelos longos. Pronto: um acidente com um amplificador em 1951 levaria, no começo dos anos 70, ao surgimento do heavy metal.

Sem a cooperação dos demais, talvez apenas um ou dois memes dos que citei acima teriam alcançado tamanha longevidade ou se espalhado por tantos lugares. A criação de um *complexo de memes co-adaptados* (DAWKINS, p.338) - uma das possíveis definições para o gênero musical - forma um conjunto estável o suficiente que faz com que, uma vez que o conjunto prospera, cada um dos memes participantes seja levado adiante. Mas o conjunto não é tão estável a ponto de impedir que cada meme tenha vida própria dentro do grupo. Ele pode, mesmo fazendo parte de um gênero, duplicar-se para fora dele.

---

¹⁹⁷ Técnica de guitarra para tocar apenas as notas fundamentais, a quinta e a oitava do acorde, muito associada ao começo do rock e ao punk rock,

A parceria entre Aerosmith (1975) e Run DMC em *Walk this way*, de 1986, é tida como um símbolo da fusão entre o rock e o rap. Na primeira cena do vídeo da canção, os dois grupos tocam em salas vizinhas. Mas, ao contrário do que acontecia nos estágios iniciais da evolução musical, no qual as salas eram bolhas isoladas, roqueiros e rappers são separados por uma fina parede, e podem escutar-se mutuamente através dela. Quando a parede é finalmente derrubada por Steven Tyler, os memes reunidos no *hard rock* e os que orbitam o *rap* ficam livres para sofrer mutação, duplicando-se em direção ao gênero vizinho. Na segunda cena, o Aerosmith toca para um público típico do rock: brancos de cabelos compridos. Mas, no fundo do palco, a silhueta de uma dupla *exótica* pode ser vista através de uma fina camada de papel. Na entrada do verso, que, na versão original do Aerosmith seria cantado por Tyler, ouve-se um scratch para fazer surgir a dupla de rappers, que invade o mundo do rock ao rasgar a fina parede que os separava¹⁹⁸.

Aerosmith e Run DMC no vídeo *Walk this way*, de 1986. Nos fluxos contemporâneos de criação musical, os gêneros são separados por finas membranas interpenetráveis.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4B_UYYPb-Gk

¹⁹⁹ O produtor Rick Rubin discute Walk This Way como uma fronteira entre o rap e o rock no podcast *Broken Record*, disponível em <https://brokenrecordpodcast.com/#/episode-1-rick-rubin/>

Para evitar a morte, a estratégia do meme, assim como a do gene, é duplicar-se o máximo de vezes possível. E a competição é feroz: não há espaço para que mais de uma melodia fique impregnada na memória dos seres sonoros ao mesmo tempo. Se não conseguimos nos livrar de "*segura o tchan, amarra o tchan...*", todas as outras canções do mundo terão de esperar na fila. Além de nosso cérebro - o objetivo final do parasita musical - os memes brigam por espaço nos vetores que os levam até nós: rádio, televisão, agenda das casas de show, prateleiras das lojas de disco, capas de revista, entre outros.

Até o século XX, o espaço nos veículos de transmissão era muito menor do que a quantidade de memes disponíveis para ocupá-los. Havia um número limitado de caminhos até o hospedeiro e muitos memes brigando entre si para percorrê-los. Isso fazia com que a competição por sobrevivência fosse ainda mais dura: memes que não se combinassem com outros de forma suficientemente apelativa para aparecer na mídia ou impregnar-se na mente dos hospedeiros estariam fadados ao esquecimento. Os biólogos diriam que aquele ambiente oferecia uma *pressão seletiva* para que os memes musicais fossem extremamente populares. Em ambiente assim, somente os memes mais adaptados, ou seja, os que se vinculassem a gêneros, artistas e canções *pop*, sobreviveriam.

No século XXI, a vida ficou um pouco mais fácil para os memes musicais. O novo habitat feito de silício e fibra óptica passou a oferecer espaço para todos. Algumas coisas não mudaram: apenas uma pequena parcela dos memes segue atingindo grande parte dos hospedeiros em potencial, são os que formam os grandes hits globais. A novidade é que agora a grande maioria dos memes consegue seguir sua vida de duplicações e mutações mesmo que não alcancem sucesso extremo. É neste contexto que surgem os nichos musicais e os sub-gêneros, ambos formados por fusões de memes menos populares. Sob a óptica da venda de música, essa novidade é chamada de fenômeno da cauda longa (ANDERSON, 2006).

Este fenômeno foi batizado a partir dos gráficos que representam as vendas de música em formato digital. O gráfico das vendas pré-internet revelava uma distribuição de vendas na qual poucas músicas, os grandes hits pop, respondiam pelo total de vendas (um gráfico de cauda curta). O gráfico das vendas pós-internet passa a enfatizar uma nova dinâmica na qual uma enorme quantidade de músicas são vendidas, ainda que em pouca quantidade (gerando um gráfico de cauda longa). Estas muitas músicas, que conseguem sobreviver mesmo sem virarem grandes *hits*, são formadas por memes que só puderam duplicar-se e sofrer mutação graças à suavização da *pressão seletiva* no novo habitat musical.

Se antes os memes precisavam ser extremamente populares para sobreviver no habitat altamente competitivo da mídia de massa, no século XXI criou-se um ecossistema que permitiu a sobrevivência aos memes menos *pop*. Ao invés de disputar espaço em meia dúzia de estações de rádio, emissoras de TV, um par de festivais, algumas casas de show, um punhado de revistas especializadas e uma ou outra gravadora, os memes puderam ocupar novos territórios e espalhar-se através de novos veículos.

No decorrer do tempo, o universo musical passou a exercer sobre os memes cada vez menos pressão seletiva por popularidade. Este universo, antes formado por um punhado de ecossistemas, desdobrou-se em incontáveis habitats que são, ao mesmo tempo, isolados e conectados (SLOTTERDIJK, 2014, l.3272-3275). Isolados a ponto de manter os memes reunidos em unidades de sentido relativamente estáveis. Conectados a ponto de permitir que o fluxo de duplicação e mutação dos memes para fora das esferas que habitam continue. Isolados mas conectados, como as salas ocupadas por Aerosmith e Run DMC em *Walk this way*.

O resultado foi (*alerta de spoiler*: mais uma semelhança entre memes e genes) idêntico ao ocorrido ao longo da história natural, quanto mais a vida se espalha por habitats distintos, mais ela se diversifica. Da mesma forma que hoje existem,

estima-se, 18 mil espécies de pássaros (BARROWCLOUGH, 2016), o catálogo do Spotify (que nem de longe representa o número real de gêneros musicais) lista 2066 gêneros²⁰⁰, contra 10 que havia em 1907²⁰¹.

Na natureza, dentro da ordem dos *Psittaciformes*, existem diversos grupos de animais como periquitos, papagaios, araras, entre outros. Dentro das araras, existem algumas espécies, incluindo a arara-vermelha (*ara chloropterus*) e a arara-vermelha-de-cuba (*ara tricolor*, já extinta), ambas muito similares mas distintas entre si. Na música, dentro do funk carioca, existe o funk ostentação, similar mas distinto do funk ousadia, ambos parentes do funk melody. Quando as finas paredes entre o funk e o sertanejo se tocaram, surgiu uma nova mutação: o funknejo.

Na música erudita existem vários gêneros, dentre eles a ópera. A ópera subdivide-se em ópera séria e ópera buffa, e assim por diante. Em ambos, na natureza e na música, genes e memes irão, como entidades criativas replicadoras que são, usar e abusar do potencial proporcionado pelos ecossistemas em que habitam.

Mas o que define o sucesso ou o fracasso de um meme? Dawkins aponta 3 qualidades essenciais para completar a missão de perpetuação via duplicação e mutação: fecundidade, fidelidade e longevidade (DAWKINS, 2007, p.333). A fecundidade mede a capacidade de um meme em fundir-se com os demais, sua maleabilidade para formar os tais complexos de memes co-adaptados. A fidelidade fala da capacidade de produzir cópias fiéis (embora o próprio Dawkins afirme que este critério é um tanto duvidoso, pois a mutabilidade de um meme também é essencial para sua perpetuação). Por fim, a longevidade, o quão longe um meme pode ir no espaço e no tempo e ainda sim conseguir duplicar-se.

---

²⁰⁰ Disponível em <http://everynoise.com> e acessado em 15 de Setembro de 2018.

²⁰¹ São eles: baladas, canções de caubói, novidades, comédia irlandesa, canções negras, canções românticas indianas, valsas, baladas sentimentais, canções de marcha e baladas de marcha (FRITH, 1996, p.76).

Claramente, os 3 critérios são turbinados pelas tecnologias digitais. Memes armazenados, compartilhados e recombinaados em ambientes digitais tendem a ser mais fecundos (assim como na engenharia genética, recombinar os memes digitalmente tornou-se tecnicamente mais fácil); fiéis (no sentido de que as cópias, salvo alteração deliberada, serão idênticas às matrizes) e longevos (o arquivo digital não mofa ou pega fogo como um disco ou partitura) do que memes analógicos.

O *8 volt mix*, uma das primeiras batidas usadas no funk, é um meme que saiu da Califórnia em 1988 e espalhou-se pelo Rio de Janeiro na década seguinte. O *Tamborzão*, seu sucessor, nasceu na Cidade de Deus, também no Rio, e logo se espalhou por todo o país. Ambos foram disseminados por meio de cópias transmitidas por disquetes. Mas há memes tão longevos que sua linha de transmissão inclui os mais diferentes formatos e tecnologias, de partituras manuscritas ao streaming. Vejamos, para fechar este capítulo, a história de um meme envolvente.

Gold aparece no segundo disco de Grandmaster Flash, de 1988. Os elementos da *disco music* não aparecem somente no som, mas em toda a estética dos pioneiros do rap.

Johann Sebastian Bach, o mais antigo membro da santíssima trindade da música erudita europeia, não ficou tão conhecido por suas composições instrumentais. Ao contrário de suas peças vocais, como corais e missas, há poucos registros históricos de suas *sonatas* (peças feitas para soar, em oposição às *cantatas*, feitas para serem cantadas). São ainda mais obscuros os registros de suas sonatas para flauta: das 8 peças historicamente aceitas como

composições originais de Bach, 3 foram recentemente excluídas do repertório bachiano por conflitos de registros históricos (MARSHALL, 1979. p.466).

Uma das 5 sonatas que se mantém na lista é a *Partita em lá menor*²⁰², provavelmente um dos memes mais resistentes, maleáveis e adaptáveis da história da música ocidental. A peça pode ter sido composta por volta de 1718 (mas outros autores apontam o começo da década seguinte, não se sabe a data ao certo), tendo sobrevivido ao longo do tempo graças a um único manuscrito feito por 2 copistas entre 1722 e 1723, sendo que um deles é conhecido nos registros apenas como *copista anônimo 5* (ibidem, p.477).

Uma das primeiras mutações sofridas pelo meme da *Partita* pode ter ocorrido ainda durante sua concepção. Por ser muito diferente das outras peças de Bach para a flauta (nela não há pausas naturais para respiração, a digitação das notas é incomum e a peça é a única do autor a incluir um lá agudo, a nota mais alta da flauta barroca), alguns estudiosos dizem que a *Partita* foi originalmente composta para outro instrumento, e depois, via duplicação e mutação, adaptada à flauta (SCHMIDT, 1963 apud MARSHALL, p.477).²⁰³

Outros afirmam que Bach pode ter composto a peça, muito difícil de ser tocada na flauta, pensando em um virtuoso flautista que conheceu em Dresden. O francês Pierre Gabriel Buffardin era o melhor do instrumento naquela região e, segundo a versão, sua habilidade na flauta teria inspirado Bach a compor sua primeira sonata para esse instrumento. Sem muita experiência em compor para flautas, o resultado foi a estranha e difícil *Partita*. A teoria que envolve a admiração por Buffardin é reforçada pelo título do primeira transcrição da sonata, realizada pelo copista anônimo: *Solo pour la flute traversiere par J. S. Bach*, em francês, língua materna de Buffardin (MARSHALL, p.478).

²⁰² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=X0T6KysSej> em versão de Kate Clark.

²⁰³ SCHMITZ, Hans-Peter (ed.) - Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Band 3, Werke für Flöte, Kassel e Leipzig, 1963.

Mas a criação da *Partita* só ocorreria após a purificação de um instrumento *imundo*. Bach era um compositor altamente vinculado à música eclesiástica do século XVIII. Suas missas, oratórios e paixões eram uma espécie de trilha sonora do Protestantismo Barroco. Não à toa, era um gênio do órgão, o instrumento oficial da liturgia religiosa que, ao contrário da flauta barroca, tinha a precisão e potência necessárias para que Deus falasse através dele. Além disso, a flauta barroca era, naquela época, um instrumento vinculado a repertórios e tradições estranhos à Igreja, como as das formas populares inspiradas pela dança (ibidem, p.495-6). Os próprios nomes dos movimentos da *Partita* foram dados a partir de danças francesas²⁰⁴. Foi preciso então que Bach purificasse o instrumento para que ele pudesse ser *incorporado* pelo universo musical religioso de sua época.

Mas o episódio que levou a *Partita* a atingir um novo patamar de sucesso entre os memes musicais viria a acontecer somente 300 anos depois de sua composição. Seguindo outra característica coincidente com a dos genes, "*memes podem permanecer hibernando por períodos de tempo. Eles podem ser ativados por eventos específicos antes de serem traduzidos em comportamento.*"²⁰⁵. O evento específico, neste caso, ocorreu no dia 14 de fevereiro de 2017, em Itapeverica da Serra, São Paulo, a mais de 10.000km de distância de Dresden, na Alemanha. Leandro Aparecido Ferreira conta que estava em casa naquela terça-feira, às 10h da noite:

comecei a pesquisar coisas antigas, e nisso eu achei a flautinha do Sebastian Bach... então eu baixei e fiz tipo um primeiro sampler e mixei a flauta, não tinha voz, não tinha nada (...) eu ouvi isso e falei 'puta, muito foda!', comecei a deixar isso tocando mó cota na minha casa e ficava pra lá e pra cá: 'olha essa batida mano, olha esse negócio! (...)' era só isso que tinha, (...) fiquei repetindo na minha mente até que eu abri aquela skolzinha, acendi um baseado, tá ligado? E liguei o celular aqui, que eu não tinha microfone (...)'. (ORTEGA, 2017, transcrição de áudio de entrevista))

²⁰⁴ As danças são a *Allemande*, *Corrente*, *Sarabande* e *Bourée angloise* (WORTHEN, 2017, p.3).

²⁰⁵ Do original "*memes can remain dormant for periods of time. They may need to be activated by specific events before they are translated into behaviour*". (DELIUS, p.45, tradução minha).

Leandro, que antes de virar funkeiro foi ajudante de pedreiro, descreve o processo de duplicação e mutação que transformou a *Partita em Lá Menor*, de Bach, no *Bum Bum Tam Tam*, dele, o MC Fioti. Após a produção, feita em um celular e um notebook "*cheio de vírus, o pior que tem*" (ibidem), o fluxo de mutações do meme, surgido há 3 séculos e tirado da hibernação há poucas semanas, seguiu em alta velocidade. No melhor estilo *Ravi Shankar em Nova York*, o meme, apesar de ter sido criado na Alemanha sob possível influência de um flautista francês, foi re-significado em São Paulo como uma alusão à culturas árabes e do Oriente Médio (ou clichês associados a elas).

No vídeo de *Bum Bum Tam Tam*²⁰⁶, o MC Fioti está em um harém lotado de odaliscas, envolto em fumaça de incenso e na presença de sarcófagos, uma múmia e um gênio da lâmpada. O gênio, que concede a Fioti 3 desejos, finge tocar uma flauta transversal, diferente da flauta barroca que tocava Buffardin, o virtuoso flautista do século XVIII que teria inspirado Bach.

Após a mutação, a sonata transforma-se em *flauta envolvente que mexe com a mente de quem tá presente*. Como um dos mais poderosos memes da música atual, a flauta envolvente tem mexido com a mente de centenas de milhões. O vídeo de *Bum Bum Tam Tam*, o vídeo brasileiro no YouTube mais visto na história (ORTEGA, 2018), já foi visto mais de 300 milhões de vezes no Brasil e mais de 600 milhões no resto do mundo²⁰⁷. A França, de Buffardin, é o país com mais execuções depois do Brasil, com mais de 50 milhões (ibidem). Após fazer de MC Fioti seu hospedeiro, o meme da *Partita* infectou rappers americanos e ingleses, DJs franceses, compositores colombianos e produtores espanhóis.

---

²⁰⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2lKif-A

²⁰⁷ Dados do final de 2018. Fonte: YouTube

MC Fioti em sua tenda entre as odaliscas. Ao fundo, sarcófagos de múmias, narguilés e o gênio da lâmpada tocando a flauta envolvente.

Uma melodia de Bach para flauta de 1718 espalhou-se pelo mundo 300 anos depois de seu surgimento. Não se sabe ao certo se é realmente de Bach, se foi composta para a flauta ou se foi escrita em 1718. Uma única partitura manuscrita, sem assinatura do autor, feita por um copista anônimo conectou um ser sonoro de Dresden, na Alemanha, a outro em Itapeverica da Serra, São Paulo. Um celular e notebook *cheio de vírus* participaram da mutação. Como inspiração original, um flautista barroco francês e, 3 séculos depois, uma skolzinha e um baseado. Este é o fluxo de um único elemento musical, um entre os milhões que, durante os séculos, duplicaram-se e sofreram incontáveis mutações.

Toda a música que chega até nós hoje é uma combinação de elementos que passaram por trajetórias complexas como a da *Partita*. Scats, scratches, toasts, raps, 8 volt mixes, distorções, beats, rimas, riddims, flautas barrocas, trítomos, loops, órgãos, huqins, sitaras, tamborzões, mixagens e reverbs foram, ao longo da história, ora repelidos como *germes imundos*, ora desejados como *genes raros*.

Em São Paulo, Kingston, Cairo, Londres, Nova York, Rio, Bangladesh, Atenas, Moscou e Beijing, memes foram duplicados e receberam novos significados.

Foram aglutinados para formar o rap, o funk melody, o dub, o ska, o rock, o rocksteady, o punk, o raga rock, o new wave, a opera seria, o charme, o funk ostentação, a opera buffa, o hard rock, a música de concerto.

Se aproximaram através de hospedeiros, seres sonoros que viajaram a rota da seda, que foram capturados pelo tráfico negreiro, que sofreram êxodo rural, que migraram para as cidades, que fugiram de guerras. Se conectaram através das feiras de disco, dos downloads de mp3, das mixtapes, das ondas de rádio, dos bootlegs, dos soundsystems em alto volume, dos cassetes e do wifi. Ao se tocarem as bolhas se fundiram, se sobrepuseram e se mesclaram com ou sem o consentimento de funkeiros, rappers, roqueiros, toasters, DJs, mestres de capela, sitaristas ou sopranos.

Ao contrário do que Flash prega, sempre veio alguém antes, basta seguir os rastros. Uma bolha é sempre formada por outras. Todas as músicas têm um passado contido nas entidades culturais replicadoras, tenham elas sido tratadas como germes ou genes. Se a música surge das cópias, todo músico é um copista, que, ao recriá-la, passa a cópia adiante. Mas o faz como Fioti em Bum Bum Tam Tam: autenticamente falando.

Corpos, máquinas e outros lugares

Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.
Clarice Lispector

A imaginação científica explora hoje a hipótese de uma máquina sensitiva.
Mario Perniola

O instrumento musical mais antigo já descoberto foi encontrado no sítio arqueológico de Geissenklösterle, na Alemanha. É uma flauta de osso tocada por seres sonoros de 42 mil anos atrás (HIGHAM, 2012). É possível que chocalhos, tambores e outros instrumentos de percussão sejam, por sua simplicidade em produção e manuseio, ainda mais antigos na história da humanidade. São ossos, peles e sementes que, ao serem perfurados, esticados ou colocados em cabaças, se transformam em instrumentos musicais, veículos para o surgimento da música. Materializam em objetos os mais de 400 séculos de relação entre a música e a técnica humana.

Neste longo período de tempo, um componente da equação permaneceu o mesmo: nunca houve em toda a história da humanidade música que pudesse existir sem o corpo humano. Desde sua primeira manifestação, a música é produzida pelos corpos, sentida e experimentada neles. O corpo é, desde sempre, o lugar da música²⁰⁸. As tecnologias que fizeram surgir os instrumentos musicais não existem sem o corpo, são extensões dele que amplificam seu

---

²⁰⁸ Muitas teorias estéticas deram mais importância para os lugares da música (espaço) do que para seus momentos (tempo). Dentre elas, as propostas por Hegel e Stravinsky (PERNIOLA, 2005, p.68).

poder (MCLUHAN, 1966, p.19, 91) e expandem suas possibilidades, mas não o substituem.

A música começa a ensaiar passos fora do corpo humano entre os séculos XII e XIII²⁰⁹. Em 1206, o inventor árabe Ismail Al-Jazari publica *O Livro do Conhecimento de Dispositivos Mecânicos Engenhosos*, no qual explica através de descrições detalhadas, a construção de mais de 100 artefatos. Entre eles está um barco cuja tripulação inclui, além do rei e seus marinheiros, uma banda de 4 músicos. Todos os personagens do barco são bonecos capazes de movimentos sutis, como simular a execução de instrumentos musicais. Tudo através de sistemas hidráulicos que captam a água que passa sob o barco. Os sons dos instrumentos também são simulados automaticamente, ao direcionar a água a foles, apitos e pratos de bronze (AL-JAZARI, 1973, p.107).

As aspirações de Al-Jazari em fazer a música existir para além do corpo se espalharam e mesmo após a expulsão dos árabes da Península Ibérica em 1492, firmaram raízes na Europa. Ao longo da Era Moderna, as tentativas de criar autômatos musicais ganharam um novo impulso, pegando carona no ímpeto em entender e explorar o funcionamento da vida e do corpo humano, seus limites e possibilidades. Curiosidade que tomou forma com a biologia e a medicina, também legados da presença árabe (LYON, 2009, p.20; 86, 177).

Para dar resposta aos mistérios da vida, a biologia, estabelecida como ciência no século XVIII, propõe dois modelos de funcionamento dos corpos: ambos são entendidos como agrupamentos de partes móveis e interdependentes, como relógios. A grande diferença entre os dois modelos está na presença ou não de um projeto prévio: o primeiro modelo aponta que os seres vivos se originam a partir de um design pré-concebido, uma espécie de mapa com instruções, um criador; o segundo defende que os próprios seres vivos, e suas partes constitutivas, se transformam e criam a si mesmos incessantemente (RISKIN, 2018).

---

²⁰⁹ Falo da produção musical, já que a recepção não existe sem corpos capazes de escutar.

Convenientemente, o primeiro projeto foi o apoiado pela Igreja Católica, tendo em Deus obviamente a figura do projetista. O segundo projeto foi abraçado pela ciência, que, aos poucos, descolava-se dos dogmas do catolicismo. Desta segunda concepção surge o termo *organismo*, aplicado ao estudo da vida por Leibniz, como sendo um conjunto de partes auto constitutivas e autorreguladas, que se organizam e reorganizam incansavelmente (GARBER, 1985, p.29 apud STANFORD, 2007).²¹⁰

Na filosofia ocidental, um dos primeiros a comparar o corpo humano à máquinas foi Descartes, no século XVII. Inspirado pelos autômatos - máquinas que, como as de Al-Jazari, imitam o movimento de corpos humanos ou animais - Descartes concebeu a ideia do *animal-máquina*. No século seguinte, a semelhança entre o corpo e a máquina apontada por Descartes seria levada adiante com a publicação, em 1747, de *L'homme Machine*. Neste livro, o filósofo Julien Offray de La Mettrie (1994) contraria a tradição, até então construída em aliança entre a teologia e as ciências, da existência de uma alma separada do corpo.

A ideia de relacionar o design das máquinas ao do corpo humano possivelmente surgiu em uma das muitas visitas de Descartes ao castelo francês de Saint-Germain-en-Laye. Os jardins do castelo eram repletos de autômatos hidráulicos criados para representar cenas da mitologia grega. As máquinas, que representavam personagens como Baco, Netuno e Perseu, eram tão complexas que podiam dançar, pintar e interagir com os humanos que visitavam os jardins (RISKIN, 2018, capítulo 2).

Foi também na França que os autômatos materializaram importantes fusões entre música e máquina na Era Moderna. Uma delas ocorreu em 1737, quando Jacques Vaucanson criou duas máquinas em forma de figuras humanas em tamanho real. O *tocador de flauta* e o *tocador de tamborim* não eram apenas caixas de música adaptadas a bonecos. O flautista era dotado de dedos móveis

---

²¹⁰ GARBER, Daniel, - Leibniz and the Foundations of Physics: The Middle Years in The Natural Philosophy of Leibniz. OKRUHLIK, K.; BROWN, J. R. (eds.). Dordrecht: Reidel, 1985.

revestidos em pele, sistemas de emissão de ar, língua e lábios móveis. Ele realmente tocava a flauta. Era portanto o que Diderot, em sua Enciclopédia que seria publicada poucas décadas depois, viria a denominar *andróide*: uma figura não-humana realizando funções humanas (RISKIN, 2003, p.613).

A possibilidade de um fazer musical independente do corpo humano, uma criação por meio de andróides, levantou questões estéticas logo de saída. Em um época em que a noção de beleza estava ligada ao natural e carregada de um caráter moral, uma máquina que substituísse o corpo humano, imitando-o durante o ato artístico suscitava polêmicas.

Em 1772, um crítico chamou o tocador de flauta de "*pedaço de madeira vestido de homem*", desafiando Vaucanson e todos os demais criadores de autômatos da época a criar um rosto que expressasse paixão pois, "*para expressar as paixões da alma, é preciso ter uma alma*" (DOYON; LIAIGRE, 1966, p.56 apud RISKIN, 2003, p.631)²¹¹. Como em resposta, dois anos depois, Jaquet Droz, relojoeiro e outro pioneiro dos autômatos musicais Modernos, apresentou a *tocadora de cravo*. Como se não bastasse tocar o instrumento com maestria, a jovem cravista (ou o andróide que a representa) era capaz de seguir o deslizar de suas próprias mãos pelo teclado com a cabeça e os olhos, enquanto suspira ao som da música.²¹²

Os autômatos musicais da Era Moderna eram construções das mais sofisticadas e precisas já criadas. Eram dotados de complexos sistemas de registro de informação em cilindros em relevo, engrenagens, roldanas e alavancas elegantemente dispostos em pequenos espaços. Muitas das tecnologias criadas especificamente para estes antigos andróides foram, à frente, aplicadas ao desenvolvimento das primeiras máquinas de cálculo, principalmente a linguagem binária dos rolos e cartões perfurados. Mas a grande novidade trazida pelos

---

²¹¹ DOYON, A.; LIAIGRE, L. - Jacques Vaucanson: Mécanicien de Génie. Paris, Presses Universitaires De France, 1966..

²¹² A performance da cravista de Droz pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=WofWNcMHcl0> (a partir de 6:30).

autômatos, à parte de sua beleza e complexidade, pode ser resumida de forma bem simples: ao desvincular a produção da música do corpo humano, os autômatos deslocaram a música de seu lugar.

Apresentação de 2013 do quarteto alemão Kraftwerk tocando *Die Roboter*, Os robôs. A música foi lançada no álbum *Die Mensch-Maschine*, O Homem-máquina, de 1978.

Até o surgimento dos autômatos musicais, música e corpo eram inseparáveis em um ser sonoro: uma canção só existiria se fosse cantada por uma voz, um concerto para piano só existiria se fosse tocada pelas mãos do pianista. Apesar disso, o desenvolvimento dos autômatos não foi inspirado exclusivamente na forma humana. Já no século XV, órgãos automáticos - que tocavam a si próprios sem a ação humana direta - começaram a difundir-se pela Europa. Durante o Renascimento, os órgãos mecânicos tornaram-se cada vez maiores. Neles eram acoplados todo tipo de figuras humanas, simulando musicistas ou não, além de animais, ambos movidos hidráulicamente. As máquinas eram instaladas em grutas, jardins e mansões para divertir os visitantes.

Outros autômatos eram usados em estratégias diferentes de separação da música em relação ao corpo humano. Os serinetes do século XVIII eram máquinas musicais portáteis instaladas nas casas para repetir melodias a canários (*serin* significa canário em francês). A repetição mecânica da melodia fazia com que o pássaro domesticado rapidamente a aprendesse e fosse capaz de cantá-la. O pássaro treinado assume a função da máquina, livrando, da mesma maneira, o humano do trabalho da execução musical.

Do século XV ao final do XIX, diversas tecnologias foram usadas como forma de criar música sem ação direta do corpo humano. Das pequenas caixas de música aos grandes calliopes (órgãos de alta pressão acoplados a carroças), de realejos à manivela a *orquestrions* (foles acionados por cordas), dos pianos automáticos às máquinas de tocar violino, todas tinham a função de deslocar a música de seu habitat natural - o espaço entre o corpo e o instrumento musical - transportando-a para novos lugares e contextos.

Quando Thomas Edison, em Dezembro de 1877, compareceu ao escritório da revista *Scientific American*, em Nova York, para apresentar sua nova invenção, os editores assim descreveram a visita:

O Senhor Thomas Edison recentemente veio a esta casa, colocou uma pequena máquina sobre a mesa, girou sua manivela e a própria máquina perguntou como vai nossa saúde, se gostamos do fonógrafo, nos disse que ele [*o fonógrafo*] ia muito bem, e nos desejou um cordial boa noite. (SCIENTIFIC AMERICAN, 1877, p.384-5, tradução minha)

O relato da visita de Edison descreve o fonógrafo como uma pessoa, alguém que acompanhava Edison em sua visita. Não muito diferente do que pretendia Vaucanson e Droz com seus andróides. Dentre os usos previstos por Edison para seu novo aparelho, estavam "*fazer bonecas falarem, cantarem e chorarem*" e "*gravar as últimas palavras de alguém morrendo*" (THOMPSON, 2016). Fica claro que a função real do fonógrafo era - seja dando vida a uma boneca, seja preservando palavras para além da morte - deslocar sons de seus espaços e tempos originais.

O propósito do fonógrafo de Edison é - dando um salto de século e meio à frente - similar ao da startup brasileira SoulVox²¹³. Pessoas que perderam a voz por questões de saúde podem escolher, a partir de um banco de dados, uma das mais de 400 vozes já recolhidas pela iniciativa. As vozes são classificadas a partir das características físicas e sotaque dos doadores e ficam armazenadas para uso futuro. Enquanto os servidores do projeto estiverem no ar as vozes seguirão ecoando. Elas se tornam, como as gravações cilíndricas de Edison ou as canções registradas em autômatos, objetos que podem ser transportados.

Explico de outra forma: um dos mecanismos autômatos mais simples de todos é o presente na caixinha de música. Nela, a canção é registrada em um cilindro de madeira ou metal conectado a uma palheta metálica que, ao ser tocada pelos pinos do cilindro em rotação, emite as notas da canção. É neste simples mecanismo que a mágica acontece: quando a melodia é gravada no cilindro, ela passa a existir de uma forma completamente nova em relação a que existia antes. Ela passa a existir *fora do lugar*.

Antes dos autômatos, a música só existia na duração efêmera da performance do musicista. Sua presença era frágil como o corpo humano. Um vacilo, espirrito ou espasmo muscular, e a música desapareceria na hora. A música, antes de iniciar seu processo de desvinculamento do corpo, era um fenômeno que vivia somente naquilo que Wisnik sugeriu chamar de *esfera do intangível*:

O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. (WISNIK, 2014, p.28)

---

²¹³ Detalhes do projeto em

<https://projetodraft.com/soulvox-um-software-que-devolve-muito-mais-que-a-voz-a-pacientes-que-perderam-a-fala/>

Com o surgimento dos autômatos - fonógrafos, andróides musicistas, caixas de música, vitrolas, fitas cassete, ipods, MP3s ou aplicativos de streaming - a música não deixou de habitar a tal esfera do intangível, mas passa a ocupar também a esfera tangível, material. Isso significa que ela se torna, em partes, um objeto. Assim como uma cadeira ou um vaso, pode agora ser deslocada para outros lugares, outras épocas, outros contextos. Materializada primeiro em peças de madeira e engrenagens e, depois, em chips e servidores, a música passa a existir sem a obrigatoriedade da ação do corpo²¹⁴. E essa talvez seja a maior revolução na longa parceria entre música e tecnologia inaugurada há pelo menos 400 séculos com a flauta de osso de Geissenklösterle.

Segundo Thomas Edison, seria impossível distinguir a voz real de uma cantora de sua reprodução em um de seus aparelhos. Na imagem, funcionários da Companhia Edison participam de teste-cego com a soprano Frieda Hempel, *circa* 1918.

O descolamento entre o momento da produção musical (a ação de cantar ou tocar) e o da escuta musical mudou nossas formas de relacionamento mediadas pela música. Antes dos autômatos, a música só existia porque seres sonoros

²¹⁴ Falo aqui exclusivamente das ações de produção, criação e execução musical. A escuta de qualquer música, incluindo a automática, ocorre no corpo.

(muito antes de existir a divisão entre artistas e público) se juntavam no mesmo espaço e tempo para criá-la, em um contrato cuja construção é coletiva (SMALL, 2010). A música era parte de uma *estética relacional* (BOURRIAUD, 1998), o que significa dizer que, seja eu artista ou público, meu entendimento sobre a música e as sensações em mim despertadas dependem do entendimento e das sensações despertadas em quem está ao meu lado durante a performance. A música só existia dentro de um ecossistema performático (DAVIS, 2011, p.120-124) com local e horário muito bem definidos. Stravinsky mostra o quão radical pode ser a ideia de uma música que soa mesmo desvinculada da produção corporal:

Sempre tive horror a escutar música com meus olhos fechados, sem nada para eles fazerem. Contemplar os gestos e movimentos das várias partes do corpo produzindo a música é fundamental para sua apreensão total. (...) Sendo essa uma condição essencial, sem a qual a música não pode tocar-nos, por quê querer ou tentar ignorar - por quê fechar os olhos para esse fato inerente à natureza da arte musical? (STRAVINSKY, 1936, p.72)

Essa ideia parece drástica ao compositor justamente por que a música só surgiu como sons criados por nossos corpos. O pequeno capítulo no qual ela, por meio dos autômatos, cria outra rota que se aos poucos descola do corpo é só uma pequena fração da longa história musical. Durante a maior parte do tempo, a possibilidade de uma música existir à parte da ação do corpo era impensável. É isso que faz com que os participantes de um evento musical compartilhem, público e musicistas, um *mesmo lugar*, físico e imaginário.

Ainda que obviamente haja nuances, os participantes de uma performance musical em uma praça pública compartilham sensações²¹⁵. Estão, por assim dizer, na mesma bolha. Da mesma forma que a torcida no estádio ou os fiéis durante a missa, estar na presença da música, com ou sem instrumentos à mão, é fazer parte do *corpo místico* (GUMBRECHT, 2014, p.44). É a formação deste corpo que faz com a ação de uma pessoa (um movimento do jogador, uma

---

²¹⁵ É a emoção compartilhada, o sentimento coletivo das comunidades emocionais (MAFFESOLI, 1988)

ordem do sacerdote ou uma uma nota tocada pelo músico) cause, mesmo à distância, reações sentidas no próprio corpo.

Com a chegada dos autômatos - e com eles a possibilidade de deslocar os sentidos das músicas para outros contextos como se faz com a história de um livro²¹⁶ - a música passa a existir para além do corpo místico primordial, para além da bolha de sentidos construída durante a performance. Em cada situação em que um autômato reproduz música, abre-se a possibilidade da formação de um novo corpo, de uma nova bolha. Alguém dentro de um ônibus com seu novíssimo ipod em 2001 poderia estar escutando exatamente a mesma performance de uma canção que seus antepassados escutavam após o jantar, 200 anos atrás, reunidos na sala de estar em torno de um fonógrafo. A mesma performance²¹⁷, o mesmo momento de inspiração musical, pode, a partir dos autômatos, participar de diferentes corpos místicos, criar diferentes bolhas.

Antes, uma sinfonia era escutada apenas na presença da orquestra que a executava. Isso significa que era necessário estar no mesmo prédio que a orquestra, geralmente um teatro, casa de ópera ou outro edifício construído especialmente para este fim. Para entrar no recinto, era necessário que os seres sonoros se vestissem de acordo. Para frequentar o ambiente era preciso comportar-se de acordo: sentar, levantar, aplaudir e silenciar conforme a etiqueta da música. Toda essa adequação corporal está diretamente conectada às formas com que podemos vivenciar a música.

Mas ao escutar a mesma sinfonia durante o banho, na sala de embarque do aeroporto, deitado na cama antes de dormir ou lavando louça não é preciso adequar-se. Nessas situações não existe uma demanda exigente da música por esta ou aquela forma de escutá-la. Assim, a música baseada na tecnologia de reprodução automática favorece novas rotas para a percepção musical,

---

²¹⁶ Os efeitos da leitura individual e móvel, possibilitada pelo livro, são estudados por DI FELICE (2009) e definidas como um *habitar empático*,

²¹⁷ Uso performance aqui no sentido de execução primordial da peça, o momento de sua gravação.

formando um conjunto de experiências estéticas múltiplas e dispersas. Com o crescimento da música automática, escutar música vem se tornando cada vez mais um contínuo vai-e-vem entre atenções e distrações, entradas e saídas de bolhas musicais, compartilhamentos momentâneos de sensações, formações e diluições de *corpos místicos* alterados a cada nova reprodução, mecânica ou digital.

E - ao menos para um punhado de importantes críticos culturais do século XX - essa mudança de paradigma não significa pouca coisa. A fragmentação de espaço e tempo (CRARY, 1999, p.3) na escuta musical por meios automáticos foi apontada, assim como a experiência da TV e do cinema, como o lado perverso das novas tecnologias em nosso cotidiano. A música automática foi co-responsável, segundo as visões mais pessimistas, tanto pelo senso ilusório de conectividade de uma cultura do espetáculo (DEBORD, 1994) quanto pela massificação da produção cultural e de identidades promovidas pela indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 2013).

Os impactos da mudança foram tão profundos que até as teorias estéticas - que discutem o que é bom ou belo para cada época - abriram mão da presença física do ouvinte no contexto de produção da música. Na virada entre o século XIX e o XX, talvez inspirada por fonógrafos e fotografias, a teoria estética vigente procurou separar a percepção da presença "*ao propor modalidades de contemplação e visão que eram radicalmente separadas dos processos e atividades do corpo*" (CRARY, 1999, p.46). Isto é, escutar música não seria mais uma atividade do corpo, mas sim uma atividade parte daquilo que Kant havia chamado de uma percepção estética desinteressada.²¹⁸

O que Kant talvez não tenha imaginado é que, pouco mais de 2 séculos após seu tratado sobre estética, a separação entre música e corpo chegaria ao ponto

---

²¹⁸ No 'Primeiro Momento', (§§1–5), da 1ª sessão da 'Crítica do Julgamento Estético', GINSBORG (2005). A relação entre a percepção estética em Kant e a fuga do corpo aparece em Crary (2001, p.46).

de possibilitar a criação musical sem que precisemos mover um músculo sequer. Já é possível, com a tecnologia de hoje, criarmos melodias apenas com nosso pensamento, através de uma interface capaz de interpretar as ondas eletromagnéticas emitidas pelo cérebro quando pensamos em música (PINEGGER, 2017).

Agora - saindo um pouco do mundo das teorias e fenômenos culturais - quero explorar o porquê de uma música desvinculada do corpo ser, como disse lá no começo, uma das maiores revoluções da história da música. A resposta está na relação entre os lugares que a música habita e a forma com que, nos últimos séculos, nós, seres sonoros, nos habituamos a vivenciar a música. A essa forma damos o nome de *gosto musical*, e a relação entre os dois é muito simples: o gosto é o mapa que nos ajuda a transitar pelos lugares criados pelas músicas²¹⁹. Mas, se estes lugares deixam de ser fixos, qual a utilidade do mapa?

Tupac Shakur se apresentou no Coachella em 2012 ao lado de Snoop Dogg, que subiu ao palco ao lado de uma projeção holográfica. Tupac foi morto em 1996, aos 25 anos.

---

²¹⁹ Como vimos no capítulo "O gosto musical é um esporte de combate".

A ponte que liga os lugares das músicas ao nosso gosto musical são nossos modos de escuta (STOCKFELT, 1993). Como ouvintes, temos à disposição uma série de modos de escuta, estratégias de como nos relacionarmos com os sons que nos chegam. Fazer parte de um evento musical é tomar uma série de decisões: em quais elementos prestar atenção; até que ponto tentar isolar a música da paisagem sonora; participar ou não da produção sonora da música; como nossos corpos devem se comportar durante a performance, entre outras. As respostas possíveis para essas questões estão todas no ambiente no qual estamos recebendo a música, seja na arquitetura da sala, seja no comportamento dos outros participantes da performance, no público, na plateia ou nos preconceitos que carregamos sobre a música em questão. A interação com o entorno cria as convenções de comportamento de cada ambiente musical, criam os modos de escuta.

Mas na era dos autômatos o contexto musical também pode ser embalado e transportado como um objeto. Não há mais como criar sentido a partir da presença do cantor ao escutar uma canção no rádio do carro. Não há como comparar minha reação como ouvinte a do resto do público quando escuto música no chuveiro. Nessa situações, usamos as convenções do gênero musical para indicar os modos de escuta adequados. Eles dão dicas de *onde estamos entrando* quando escutamos forró ou techno.

Os gêneros agrupam canções, artistas, técnicas, sonoridades, costumes, rituais e estilos que habitam lugares próximos entre si, sob códigos de sentido facilmente identificáveis, regras de comportamento. Estes códigos "*estão intimamente ligados às estruturas espaciais dos lugares em que os eventos musicais dos vários gêneros acontecem*" (FABBRI, 1981, p.4). Isso significa que assim como maneiras de cantar, tocar ou compor uma canção são elementos que definem um gênero, os lugares e situações em que a canção é executada também dão indicações sobre o gênero do qual ela faz parte.

Basta fechar os olhos e pensarmos em ocasiões nas quais a música está presente para que os possíveis gêneros associados surjam em seguida. Nem é preciso detalhes, apenas um ou dois elementos indicam os gêneros possíveis: mulheres usando vestido longo em um teatro; jovens em volta de uma fogueira na praia; pessoas fantasiadas em uma avenida; músicos em traje de gala; som alto e paredes pichadas; músicos sentados formando uma roda; público fazendo coreografia; um globo de luz no teto... Cada um desses elementos é capaz de reduzir o espectro possível a talvez 3 ou 4 gêneros.

Uma vez definido qual é o ambiente musical no qual estamos entrando - física ou simbolicamente, mediado ou não por um autônomo - as regras de comportamento se tornam mais claras: no pagode é aceitável cantar junto; no jazz espera-se que haja silêncio; no forró se dança aos pares; no techno se dança solo; na música clássica não se dança; no samba batemos palmas. Um solo no blues pode não ter o mesmo significado do solo no choro. O rock pede um volume de som diferente do que pede a bossa nova. O rap pede uma atenção às letras diferente da que pede o axé. Cada gênero pede distintos modos de escuta.

Mas há grandes diferenças entre *estar* em um evento musical e simulá-lo por meio de uma tecnologia. Ao fazer parte da performance *in loco*, recebemos uma série de estímulos que não existem na escuta mediada. Estar na presença da música²²⁰ envolve também uma coerção social, uma aderência à conduta do grupo. Não se pode, em uma casa de ópera, levantar do assento e começar a dançar no meio de uma ária como se estivesse em uma rave. Não se pode subir no palco em meio a uma apresentação de MPB e pular em cima da plateia,

---

²²⁰ Não quero dizer que a escuta musical mediada pelos autômatos não faz parte, também, de um *estar na presença da música*. Negar este fato seria negar a técnica como fator constitutivo da humanidade, posição que já deixei claro não seguir nas primeiras páginas do capítulo 'A construção da tese'. O *estar na presença da música* é aqui usado para dividir a fase pré-automática de sua fase automática que inaugura, nas palavras de Pierre Schaeffer, a escuta acusmática, baseada em um "*som que alguém ouve sem ver a causa por detrás*" (SCHAEFFER, 2017, p.64).

esperando ser carregado, como acontece em um show de metal. O primeiro seria expulso da casa e o segundo seria encaminhado ao hospital mais próximo.

Com os autômatos, entramos em uma era em que "*cada alto-falante é uma espécie de ambiente musical*" (STOCKFELT, 1993, p.160). Isso significa que, ainda que haja convenções de conduta e modos de escuta adequados ditados pelos gêneros, o ouvinte da música reproduzida automaticamente tem mais liberdade para recriar os lugares e contextos da música. Uma sinfonia estreia em uma sala real de concerto no século XVIII é escutada em total silêncio pelo público. No XIX, é apresentada em um salão burguês em meio a conversas em voz alta. No XX, faz trilha de fundo para um almoço de domingo no rádio da família. No XXI, é mixada a batidas eletrônicas e escutada via streaming durante uma corrida no parque. A mesma performance, registrada em um tempo e espaço definidos, atinge seres sonoros de décadas e continentes diferentes.

Não significa que a sinfonia perdeu seus significados iniciais, quaisquer que eles fossem. Os novos modos de escuta e sentidos possíveis irão se somar aos anteriores como opções disponíveis ao ouvinte. No século XVIII, a sinfonia poderia talvez significar para parte do público uma obra de arte sublime criada por um artista genial para transmitir os mais nobres dos sentimentos humanos, e usada para elevar o espírito da nobreza presente. Se isso foi verdade para esta peça específica, estes atributos podem seguir válidos no século XXI. A diferença é que agora a mesma sinfonia poderá significar também o pano de fundo para a conversa após o almoço de domingo ou a trilha sonora que escuto enquanto rego as plantas do jardim.

A Fonte, é um objeto cujo significado muda de acordo com o espaço em que habita. Sobre ele, Arthur Danto afirmou que: "Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim." (2008:21).

No capítulo sobre o gosto musical trabalho a ideia de que um dos principais motores para o seu surgimento foi a necessidade de recriar as identidades perdidas durante as migrações forçadas pela Revolução Industrial. Distantes de sua comunidade, território e profissão de origem, as populações recém-chegadas nas metrópoles elegeram os produtos oferecidos pela indústria cultural, dentre elas a música, como forma de recriar suas identidades.

Em outras palavras, o gosto musical, assim como os gêneros, surgiram como estratégias usadas para recriar *lugares perdidos*. Gêneros transportam os ouvintes para situações e contextos nos quais se sintam em casa, se assim quiserem, ou para ambientes estranhos e exóticos, se preferirem. O gosto musical aponta quais são as bolhas em que o ser sonoro pode entrar para sentir-se parte do grupo ou aventurar-se em novos territórios. Ele funciona como

um mapa, apontando quais lugares são conhecidos (e portanto familiares) e quais são desconhecidos (e podem trazer em si o estranhamento). A partir deste mapa, o ouvinte escolhe seu percurso.

Mas, na cena musical contemporânea, nenhum lugar mais é fixo. Com o surgimento cada vez mais rápido de *novas localidades* (APPADURAI, 1996), impulsionadas pela fusão entre música e tecnologia, os ecossistemas musicais deixaram de ser estruturas bem definidas, organizadas e separadas. Nesta nova forma de ocupar os lugares musicais, a relação entre sujeito e espaço físico não é mais determinante. Estou falando de lugares - espaços a partir dos quais construímos nossa identidade - que não dependem mais de uma paisagem geográfica. Falo de uma forma desterritorializada de habitar.

O gosto musical é um dos ingredientes da receita para aquilo que chamamos de indivíduo (do latim *individuus*, aquilo que não se divide). É pensando na raiz da palavra que chegamos ao motivo pelo qual, de acordo com o gosto musical tradicional, alguém que gosta de samba dificilmente irá gostar de rock. Os lugares criados por esses gêneros são originalmente tão distantes que uma entidade indivisível como o indivíduo não pode ocupar os dois ao mesmo tempo.

Por isso, o mundo contemporâneo não é feito mais de indivíduos, mas sim de *pessoas*.²²¹ Ao contrário de indivíduos, pessoas são plurais, se prestam a múltiplas identidades culturais. Indivíduos habitam territórios estáveis, nascem, crescem e morrem de acordo com os valores e sentidos arraigados nesses territórios. Valores, portanto, fixos. Já pessoas habitam diversos *mundos imaginários* ao mesmo tempo, constituídos por inúmeras paisagens²²². Estes mundos imaginários não são como os antigos territórios, bolhas impenetráveis isoladas a partir das quais o gosto fixo e coerente nascia.

---

²²¹ O declínio do *indivíduo* para dar lugar à *pessoa* é a transição que inaugura o mundo Pós-Moderno (MAFFESOLI, 1998).

²²² Não somente geográficas, mas étnicas, tecnológicas, financeiras, midiáticas e ideológicas (APPADURAI, 1990).

As bolhas que antes abrigavam os gêneros musicais e os modos de escuta - lugares que, dependendo do nosso gosto musical, podíamos habitar, visitar ou nem mesmo chegar perto - se fundiram umas nas outras. Não se pode mais falar em bolhas isoladas, mas sim em um conjunto delas, que se mesclam, esbarram, espremem e entrelaçam umas nas outras. A cena musical do século XXI, ou melhor, as cenas, se parecem mais um conjunto instável de bolhas, um aglomerado de *espumas* (SLOTERDIJK, 2014; 2016b).

Com isso, a lógica que até poucos tempo atrás dava o tom na construção do gosto musical começa a erodir. Quando Bourdieu (1979) estudou as preferências culturais na França dos anos 70, descobriu que o gosto por gêneros ligados aos estratos mais ricos da sociedade e o desgosto por gêneros associados aos estratos mais pobres era considerado, por si só, um elemento de status social (BOURDIEU, 2007). Em nome de uma dita coerência, a música de certa classe não poderia ser escutada por seres sonoros de outra que estivesse acima ou abaixo daquela na pirâmide social.²²³

Com a nova disposição de bolhas interconectadas e a liquidez (BAUMAN, 2007) com a qual pessoas podem habitá-las, podemos combinar valores, crenças, práticas e gostos antes inconciliáveis. Estudos realizados na Holanda (VAN EIJCK, 2001), França (COULANGEON; LEMEL, 2007), Espanha (LÓPEZ-SINTAS, 2008) e Estados Unidos (PETERSON; KERN, 1996) mostram que a rigidez das preferências musicais deixa, aos poucos, de ser a tendência principal. O gosto, como tudo o que é sólido, passa a desmanchar no ar.

Em contextos de alta mobilidade social, escolaridade e penetração de internet, o ser sonoro tende a abandonar a dieta restrita a poucos gêneros e adotar uma alimentação musical mais variada. Até mesmo gêneros que, à primeira vista, podem parecer contraditórios entre si hoje podem fazer parte de uma mesma

---

²²³ Se usarmos a metáfora visual que tipicamente ilustra a estratificação nas sociedades industriais, iremos recorrer à pirâmide. Os fluxos e disposições das sociedades que aqui narro se assemelham mais à metáfora do rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1980) ou da rede (LATOUR, 2005).

dieta musical. Em 2013, uma pesquisa revelou que 38% dos funkeiros brasileiros também escutam música religiosa (IBOPE, 2013, p.36).

Assim, quando as antigas e isoladas bolhas musicais começam a se fundir umas nas outras, criando espumas, a ideia tradicional de gosto musical precisa ser reformulada ou abandonada. Por representar sempre uma dualidade (*gosto ou não gosto* de tal música) a ideia de gosto usada por Bourdieu - um conjunto fixo de preferências fortemente ligada ao estrato social ao qual o indivíduo pertence - vem perdendo espaço em muitos contextos.

Considerando a revolução da música automática, suas novas formas de escuta e novos lugares musicais, fica mais fácil entender nossa relação com a música a partir dos vínculos sonoros que estabelecemos em cada lugar. As relações que criamos não apenas com os sons que chegam aos nossos ouvidos, mas também as que criamos com as tecnologias usadas na escuta, as pessoas que coabitam os mesmos lugares, os contextos específicos de cada recepção, o uso que damos para as músicas e como nossos corpos agem e reagem em meio a ela.

Dessa forma, o gosto se torna mais uma dimensão do que Small (1995) chamou de *musicar*, as várias ações comunicativas que praticamos na presença de sons e que no passado convencionamos objetificar na palavra *música*. O gosto torna-se, assim, um ato, um gesto, uma performance (HENNION, 2001). Passa a flutuar sem a obrigação de ser coerente consigo mesmo, sem ter que representar ou defender uma classe social, um grupo, uma história.

Um mesmo gosto passa a poder, sob este novo ângulo, transitar por diferentes lugares. Pode começar o dia com uma suave ópera no rádio pela manhã; seguir para um pagode ao vivo com feijoada no almoço; frequentar um sarau de improvisação em um festival de rua à tarde; malhar na academia ao som de rock nos fones de ouvido; comparecer a um show de um grande nome da MPB em uma casa de show à noite; e acabar em uma festa com um DJ de house

discotecando em alto volume na madrugada. Em outras palavras: "*a racionalidade pedante do 'bom gosto' dá lugar ao pluralismo do prazer*" (CHAMBERS, 1985, p.199).

Cada um desses lugares e situações representa, independente das músicas em que possamos escutar em cada um deles, novas ocasiões para a própria escuta musical tomar forma²²⁴. A cada performance musical que participamos este emaranhado inconstante de preferências que costumávamos chamar de gosto se redesenha. Há apenas uma constante em todos esses distintos lugares musicais que vêm sendo embaralhados recentemente, um único elemento que não muda em toda forma de recepção musical. Para escutar música, é preciso estar presente no momento da escuta. O corpo é a última unidade de coerência dentro da experiência musical.

Nanami Seven Seas Nagura em ação. A japonesa foi campeã do 23º campeonato mundial de Air Guitar, no qual os participantes simulam tocar uma guitarra imaginária.

²²⁴ "*Se os espaços modernos de escuta são muito diferentes daqueles que conhecíamos antes, a diferença está menos em uma modificação interna da psicologia profunda ou na dos contextos sociais do sentido musical e mais em uma série de novos modos e ocasiões para escuta*". (HENNION, 2001, p.4, tradução minha)

Se dei a entender que com o avanço da tecnologia - de autômatos do século XVIII a aplicativos de streaming do XXI - a música caminha para se afastar definitivamente do corpo, é falha minha. E por dois motivos: ainda que a música possa ser composta e executada por robôs, ela não existe como fluxo de comunicação e sentido sem a escuta. E a escuta (pelo menos por ora) ainda é tarefa que cabe ao corpo. O segundo é que - por mais que as experiências de construção de andróides em forma humana possam querer o contrário - as tecnologias seguem sendo, como disse na primeira página deste ensaio, extensões do corpo humano.

Isso significa dizer que, ainda que à primeira vista elas pareçam querer substituir o corpo humano, isso só será verdade se considerarmos o corpo algo imutável ao longo de toda a história humana. Uma entidade separada de seu próprio mundo desde o surgimento da espécie há centenas de milhares de anos. Mas todo este trabalho, da primeira à última página, considera que a técnica humana e a humanidade em si são indivisíveis. Tecnologias não podem suplantiar o corpo humano por um simples motivo: elas, ao surgirem, tornam-se parte deste corpo. A cada nova invenção ou técnica desenvolvida, a própria ideia do que vem a ser o corpo humano se expande, acomodando a coisa inventada.²²⁵

Alguns pensadores do mundo contemporâneo insistem em colocar a técnica e a humanidade em pólos opostos e conflitantes. Apontam que nossa existência em meio às tecnologias e mídias, entre outros fatores, fez com que tenhamos perdido contato com o *mundo real* e estejamos hoje vivendo em simulações. Ou seja, a música automática, digital, computadorizada, é uma simulação que substitui o *antigo real* (um real no qual a música é feita apenas com o corpo, se é que isso algum dia existiu). As simulações propõem então um *novo real*, um real baseado em *simulacros*. Há autores que encaram esse novo real com

---

²²⁵ Essa distinção entre ser à parte da técnica e ser em conjunto com a técnica é trabalhada nas primeiras páginas do capítulo *Sobre a tese*.

preocupação, dizendo que ele distorce a *realidade pura* e apresenta um mundo falso.²²⁶

Outra corrente de autores também reconhecem que nossa realidade contemporânea é, em grande parte, simulada por meio das tecnologias e da mídia. Mas estes entendem que essa não é uma questão necessariamente prejudicial, não se trata de uma cruzada para separar o *verdadeiro* do *falso*.²²⁷ Se houvesse realmente como separar um dito mundo musical *real* do mundo *simulado*, o corte teria que ser feito por volta de 42 mil anos atrás, data estimada da flauta de osso encontrada na Alemanha. Essa mesma data separaria a *música real, pura*, feita exclusivamente pelo corpo humano de toda a música mediada, portanto falsa, dos últimos 400 séculos.

O corpo dos seres sonoros criadores da música de hoje vai muito além dos equipamentos orgânicos (cordas vocais, caixa torácica, membros superiores e inferiores) aos quais estamos habituados. Os componentes inorgânicos como instrumentos musicais, microfones, gravadores, sintetizadores, softwares de edição, placas de áudio, aplicativos de mashup e redes de compartilhamento são parte deste mesmo corpo. Somos, portanto, seres sonoros transorgânicos (Di FELICE, 2012, p.295) feitos de carne, osso e circuitos elétricos.

Nosso organismo é também cibernético, somos *cyborgs musicais*²²⁸, híbridos entre humano e máquina. Este corpo que cria e executa música é o mesmo que a escuta, sente e dança. Para isso, além do nosso aparelho auditivo, principal dispositivo orgânico da escuta, possuímos também alto-falantes, soundsystems, subwoofers, materiais isolantes acústicos, salas projetadas para aumentar ou diminuir a reverberação, vitrolas e fones de ouvido.

---

²²⁶ Entre estes está Baudrillard (1991), seguindo a linha de pensamento que remete à Platão, para o qual "o simulacro era a imagem enganosa, o artifício disfarçado de natureza" (ACCIOLY, 2006).

²²⁷ Entre eles está Deleuze (1974) seguindo a tradição de Lucrécio (SERRES, 2003), para quem os simulacros fazem parte dos fluxos de sensações e troca de sentidos entre as coisas e os seres. Latour (2005) e Sloterdijk (2011; 2014b; 2016b) subscrevem a essa noção.

²²⁸ O termo *cyborg* vem de *cybernetic organism* (CLYNES; KLINE, 1960, p.26).

Nossa sensibilidade é hoje mediada em grande parte pelos instrumentos inorgânicos²²⁹, mas isso não faz dela menos sensível. É apenas uma nova sensibilidade, que habita um corpo cada vez mais livre da estrita coerência e adequação a grupos e lugares que antes recaíam sobre ele. O corpo se torna cada vez mais fluido para vagar entre os novos lugares musicais e cada vez mais potente para criar outros ainda.

O corpo vive então novas experiências, muito além das proporcionadas no passado pelo antigo sistema calcado sobre o gosto e o gênero. Dentro daquele sistema éramos indivíduos: fixos, estáveis, indivisíveis (BOURDIEU, 2007). Ao fluirmos por entre os novos lugares proporcionados pela tecnologia musical e pelas novas dinâmicas sociais abandonamos o individualismo e nos tornamos pessoas: voláteis, múltiplas e efêmeras (MAFFESOLI, 2014). Por fim, ao fundir nossos corpos orgânicos com instrumentos inorgânicos para criar nossos próprios lugares e formas de sentir nos tornamos coisas. Uma *coisa que sente* (PERNIOLA, 2005), uma *coisa que escuta*.

Não são os dedos de Tony Iommi, do Black Sabbath, que tocam a guitarra. Entre suas mãos e as cordas estão o plástico da palheta de um lado e próteses de metal de outro, implantadas após um acidente que amputou a ponta de seus dedos.

²²⁹ Perniola dá a essa transferência o nome de *mediacracia*. (1991, p.16.)

A aliança entre nosso antigo corpo orgânico e os aparelhos inorgânicos que se combinam a ele para formar nosso estado atual de *coisa que sente música* ocorre de muitas formas. Algumas surgem no uso de aparelhos acoplados ao corpo, outras da adoção de tecnologias que abrem mão ou substituem partes ou funções do corpo antes essenciais à música. Outras, ainda, são ambientes que alteram a presença do corpo durante a experiência musical. E há ainda as que prescindem inteiramente do humano na criação musical. Todas, de alguma maneira, deslocam os sentidos tradicionais da relação entre o ser sonoro, seu corpo e a música.

Em 2018, estive na Califórnia, para um estágio na Universidade de Stanford. Um dos objetivos era justamente conhecer iniciativas que, por meio da tecnologia de ponta, alteravam as noções tradicionais daquilo que conhecemos por experiência musical. Grupos de estudo, salas de concerto, festivais, artistas e correntes estéticas que estivessem propondo novas organizações dos espaços musicais disponíveis estavam na minha mira.

O local parecia propício: em uma hora de trem era possível sair de São Francisco - o berço musical da contracultura americana dos anos 60, terra de hippies e, antes deles, beatniks - e chegar ao campus de Stanford, no Vale do Silício, o maior pólo de desenvolvimento tecnológico do mundo (MIT, 2013).

Um dos primeiros eventos musicais que participei por ali se chama *MindTravel*²³⁰. Nele, um pianista improvisava inspirado por projeções visuais criadas por um algoritmo cuja função era escutar a música que era tocada e traduzi-la visualmente. Era um circuito fechado: um *loop* de sons inspirados por imagens inspiradas por sons. Mas o que me chamou atenção na experiência foi que todos os presentes usavam fone de ouvido com transmissão por rádio. O evento ocorreu em um grande galpão, com diversos ambientes. Enquanto alguns participantes dançavam na pista, outros se deitavam em tapetes e almofadas. Um grupo fazia poses de yoga enquanto outro desenhava sentado à mesa.

---

²³⁰ <https://www.mindtravel.com/>

Resolvi testar a potência dos transmissores e sair do galpão. Ao passar pela porta, as luzes de um par de fones iguais aos que eu usava me chamou a atenção. Vi, do outro lado da avenida, um dos participantes do evento, que havia saído para fumar.

Pensando bem, o homem não havia *saído para fumar*. Ele seguia habitando o lugar para o qual a música do MindTravel o levava, apenas combinava aquele lugar com outro que decidiu criar para si próprio. Ele seguia fazendo parte da mesma performance musical, escutava cada nota do piano assim como os que permaneciam dentro da sala, mas optou por combiná-las com a paisagem sonora da cidade. Combinou duas bolhas sonoras distintas, sobrepondo-as como espumas (SLOTERDIJK, 2014; 2016b). Conversando com Murray Hidary, o pianista idealizador do MindTravel, ele me contou que estava experimentando novas versões da performance, incluindo música embaixo d'água, ao ar livre, durante caminhadas, trilhas, na praia, entre outros.

O formato de experiências sonoras coletivas por meio de fones de ouvido não é invenção de Hidary. As *silent discos*, festas em que todos os participantes usam fones de ouvido, existem desde os anos 90. Seja para driblar a polícia e seguir com festas urbanas até a manhã seguinte, seja para minimizar a poluição sonora em raves no meio da natureza, a experiência das *silent parties* só pode ser vivida por um cyborg musical.

Particpei, também em São Francisco, de algumas dessas festas organizadas por coletivos ligados ao festival *Burning Man*²³¹ e, em uma delas, tive problemas com meu fone ao mudar de canal. Ao contrário das *silent parties* dos anos 90, nas de hoje é possível selecionar diferentes Djs ou bandas que se apresentam no mesmo tempo e espaço, mas que criam lugares musicais distintos²³². Quando meu fone parou de funcionar, a sensação que tive foi a de que eu havia sido

---

²³¹ <https://burningman.org>

²³² Apartados sonoramente, mas fisicamente próximos. *Isoladamente conectados* como as *Espumas* de Sloterdijk (2014, 2016b).

ejetado da festa, apesar de continuar na pista de dança. As pessoas se moviam, mas não havia música para ser dançada. Havia apenas corpos se movendo em meio ao ruído do ar condicionado, interrompido pelo som de um barman que, ao longe, sacudia uma coqueteleira. Era como se eu assistisse um musical na TV, mas com o volume no zero. Ainda assim, todos os demais seguiam dançando.

A impressão de ter sido retirado da festa, que senti durante a falha nos fones na *silent party*, é similar a experimentada por um espectador da Orquestra Nacional de Lille, na França, ao ver seu celular descarregar. Na recente apresentação d'A Sagração da Primavera, de Stravinski, o público podia auxiliar o maestro na condução da orquestra por meio de um aplicativo de celular. Pela tela do telefone o público podia votar para acelerar ou diminuir a velocidade de algum trecho e até substituir instrumentos por outros (NAAZBEAUTY, 2018). Os resultados em tempo real era projetados em um telão à vista de todos e à frente do jovem maestro Alexandre Bloch, que então passava as instruções aos músicos da orquestra.

Mas não são apenas pequenos aparelhos que, ao serem plugados ao corpo, permitem novas experiências musicais. Sabemos - desde a construção do La Scala de Milão ao CBGB's de Nova York - que as construções que abrigam as músicas sempre fizeram parte da criação musical²³³. São elementos musicais tanto quanto notas e ritmos. Visitei, durante o período na Califórnia, algumas grandes estruturas desenvolvidas a partir de tecnologias de ponta em engenharia, arquitetura e acústica que vêm sendo combinadas de maneiras cada vez mais surpreendentes para criar novos espaços musicais.

Ao entrar na *Audium*, um "*espaço esculpido por sons*"²³⁴, tive a sensação de estar imerso em ondas sonoras. A imersão - que muitos usam de maneira figurativa para falar de sons - se torna, ao entrar na Audium, uma forte sensação corporal. A sala construída em formato de esfera é recheada com 176

---

²³³ Como mostra David Byrne (2012, capítulo 1).

²³⁴ <http://www.audium.org>

alto-falantes, dispostos em todas as partes: teto, piso, paredes. A sala tem características tão únicas que compositores criam música especialmente para esse ambiente.

Conversando com o compositor David Shaff, filho de Stan, o criador da Audium, ele me disse - após pedir dicas de discos do Gilberto Gil - que sua criação musical é baseada não em harmonias ou melodias, mas sim no fluxo de sons que atravessa os corpos presentes na sala. Ou seja, a criação musical é baseada no potencial de envolver o ouvinte em sons, avivar seu ser sonoro.

A imersão sonora que vivi na Audium repetiu-se algumas semanas depois durante a realização do MUTEK, um evento dedicado à *"disseminação e desenvolvimento da criatividade digital em som, música e arte audiovisual"*²³⁵. Em uma das sessões que participei, artistas apresentavam paisagens sonoras e visuais no planetário da Academia de Ciências da Califórnia. Alto-falantes posicionados em diversos pontos do domo do planetário davam a sensação de estar envolto em um esfera sonora. Neste caso, a esfera de 25 metros de diâmetro do maior domo digital do mundo²³⁶.

Foi também no MUTEK que, durante o painel *"Robô ou humano expandido?"*, conheci o trabalho de Jessica Riskin, cuja pesquisa me levou a entrar em contato com a história dos autômatos musicais que abre este capítulo. Sentado ao lado dela estava Josiah Zayner, um biohacker criador de um instrumento musical baseado na reação de proteínas vegetais à luz, o cromocórdio (GRIFFIN; GRUSHKIN, 2013). Zayner também é conhecido por ter criado uma cerveja fluorescente à partir da síntese da proteína responsável pela coloração de uma espécie de água-viva, mas voltemos ao trabalho de Riskin antes que a coisa fique ainda mais estranha.

---

²³⁵ <http://www.mutek.org/en/about>

²³⁶ <https://www.calacademy.org/events/planetarium-show>

Para a pesquisadora de Stanford, o desenvolvimento dos autômatos musicais é uma das respostas que a humanidade deu, ao longo do tempo, à seguinte pergunta: é possível criarmos máquinas capazes de falar, escrever, cantar, sentir, emocionar-se, aprender? A busca de resposta para essa pergunta levou também ao surgimento, na metade do XX, das áreas de pesquisa ligadas à inteligência artificial (RISKIN, 2003, p.612). A rápida evolução das pesquisas nessas áreas mostram não só que máquinas aprendem o que lhes ensinamos rápido, mas que são capazes de aprender e criar sem a nossa mediação. E isso inclui, claro, a criação musical.

A tecnologia que faz com que máquinas aprendam sozinhas tarefas como identificar imagens, reconhecer vozes ou ganhar de campeões mundiais em jogos de tabuleiro é inspirada, como os andróides de Al Jazari no século XII, no corpo humano. São modelos computacionais criados aos moldes do nosso sistema nervoso central. Conhecidos como redes neurais artificiais, esses computadores são capazes de aprender de forma parecida a nossa: imitando, errando e corrigindo. E é desta forma que inteligências artificiais estão criando música atualmente.

Jason Barnes, cuja mão foi amputada em 2012, é capaz de combinar seus ritmos com os de bateristas de todas as épocas e lugares, armazenados na memória de seu implante.

Quem assistir a um comercial da Coca-Cola no intervalo do jornal ou do futebol pode acabar escutando uma trilha sonora composta por um robô (MARSHALL, 2017). A marca usa trilhas sonoras da empresa Jukedeck²³⁷, que fornece música criada por inteligência artificial para artistas visuais, empresas e até mesmo para pesquisadores enquanto escrevem teses de doutorado. Enquanto redigia este trecho, pedi ao algoritmo da empresa que compusesse uma música. Como usei a versão gratuita, não havia muito espaço para *direcionamento artístico*. Pude escolher o andamento (rápido ou lento), o clima (mais introspectivo ou animado), um gênero de referência (de uma dúzia de opções) e a duração da faixa, que pode ser escutada em minha página no site da empresa.²³⁸

Para os que acham que o *fast food* musical da Jukedeck é indigesto e as músicas soam todas plastificadas, sem alma, vale a pena conhecer o Magenta²³⁹, o braço musical da área de inteligência artificial do Google. O desafio proposto para as redes neurais artificiais da companhia foi justamente o de criar música que soe o mais humana possível. Uma música que nos leve mais perto dos corpos humanos tocando instrumentos e longe de sintetizadores, softwares e servidores. E o segredo para isso está, de novo, no corpo humano.

Mesmo os mais bem treinados musicistas humanos sempre estarão sujeitos às pequenas variações rítmicas naturais do corpo, aquelas pequenas imprecisões que tornam a música algo feito por pessoas de *carne e osso*. Já músicas criadas por computador respeitam a grade rítmica com precisão milimétrica, a dificuldade das máquinas é justamente *não tocar exatamente no tempo*. O desafio proposto ao sistema de inteligência artificial do projeto Magenta é inverter essa lógica.

---

²³⁷ <https://www.jukedeck.com>

²³⁸ Disponível em <https://www.jukedeck.com/share/bff44b5b81824fe8ce0f8e4de59b993fc48753a00aa7f0366424bbdc70113ca3>

²³⁹ Mais informações em <https://magenta.tensorflow.org/>

Para isso, os programadores alimentaram o sistema com gravações de 1400 apresentações de pianistas durante concursos de talento. O algoritmo estudou as pequenas inconstâncias de ritmo, intensidade e velocidade das notas tocadas por cada pianista, ou seja, os elementos expressivos que diferenciam uma execução humana de uma mecânica, e criou peças que incluem estes elementos.

Da mesma forma que as redes neurais artificiais imitam a arquitetura do cérebro para criar seus modelos computacionais, o Magenta imita o ritmo impreciso do corpo humano para criar uma música que não soasse robótica. Assim como a *tocadora de cravo*, andróide de Jaquet Droz que, em 1774, movia olhos e pescoço e parecia suspirar ao tocar o piano, o Magenta usa o máximo da tecnologia disponível em sua era para tentar disfarçar sua condição de máquina. O resultado é uma música que nem os ouvidos mais atentos podem denunciar como sendo produzida por um robô.²⁴⁰

Enquanto inteligências artificiais como o Magenta cuidam de cada detalhe de suas composições para criarem a música mais orgânica possível, outros estão focados em cada novo compasso musical à frente. Shimon é um destes. Um robô improvisador que toca marimba, Shimon é fruto das pesquisas do Centro de Tecnologia Musical de Georgia Tech, nos Estados Unidos. O mesmo centro responsável pelo projeto *Skywalker*, que desenvolve próteses musicais inteligentes para musicistas amputados (dentre eles o baterista Jason Barnes).

Seguindo o lema do Diretor do centro, Gil Weinberg, "*escutar como um humano, improvisar como uma máquina*" (WEINBERG, 2008, p.351), Shimon é capaz de escutar outros músicos (humanos ou não), processar os sons, notas e ritmos por eles tocados e interagir durante a performance. O robô se comporta como um músico humano faria em uma performance improvisada: observa os demais participantes, escuta-os, move seu corpo para internalizar os ritmos para só

---

²⁴⁰ As peças de piano criadas pelo algoritmo do projeto Magenta estão disponíveis em: <https://magenta.tensorflow.org/performance-rnn>

então começar a tocar²⁴¹. Shimon não tem as feições humanas ou a graciosidade da *tocadora de cravo*, mas quem se importa com um rostinho bonito quando se está na presença de um músico de verdade?

Shimon, Magenta ou a Jukedek não estão fazendo nada de absolutamente novo: todos são compositores que partem das músicas que já existem em direção às novas músicas. Todos escutam o que veio antes para criar o que virá depois. Os processos de criação musical têm sido assim desde muito antes da flauta de osso de Geissenklösterle ou dos autômatos musicais das Idades Média e Moderna. A única diferença é que os corpos desses novos musicistas não são baseados em cadeias de carbono, mas sim de silício (elemento que inclusive é da mesma família do carbono).

Mesmo a linguagem usada pelos três compositores robóticos, os algoritmos, não fazem parte de um mundo totalmente estranho aos compositores humanos. Desde pelo menos a década passada musicistas vêm substituindo a linguagem sonora pelas linhas de código para criar música (COLLINS, N.; McLEAN, A., 2014). Nas *algoraves*, a música é criada através da escrita e manipulação de código em tempo real. Uma das linguagens de programação criadas para esse fim é a TidalCycles. No blog de seus desenvolvedores, é possível ver trechos de códigos e escutar as músicas criadas a partir deles. É o mais próximo que podemos chegar de uma *partitura* para esse tipo de música. Eis um trecho:

```
s "supersaw(5, 8, {0, 3})" #n
  "[0, 4, 7, 9, 11]" |+| n
  "{0, 7, 12}" |+|n "<-7 7 0 5 -5>/2" #cutoff (scale 800
    20000 $slow 4 $sine1) #resonance
  "0.3" #sustain "{0.01 0.15 0.1}"%4"242
```

²⁴¹ Como aparece neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=I9OUbqWHOSk>

²⁴² Obtida em <http://blog.tidalcycles.org/>. A música relativa a esse trecho de código pode ser escutada em http://douglas.lurk.org/sounds/6605b388c75d5d610a99c77f934f5460.mp3?_=3

O coral virtual de Eric Whitacre em 2011 teve a participação de 1752 vozes de 58 países. As vozes foram gravadas, enviadas pelo YouTube e depois mixadas para montar o vídeo final, também na plataforma. Nele, o regente aparece sozinho na esfera da direita.

Se eu tivesse que resumir o estado atual da música, diria que estamos em um momento onde cada *coisa*²⁴³ (humanos, máquinas, gêneros musicais, ritmos, melodias, instrumentos, canções) pode ocupar o lugar ou a função de qualquer outra coisa. Em outras épocas, cada música delimitava alguns poucos lugares, funções e sentidos possíveis, como bolhas estáveis de paredes espessas. Hoje, com a total fluidez entre as *coisas musicais*, as bolhas se entrelaçam, se misturam, se permeia e se fundem umas nas outras, restando poucas zonas incomunicáveis para a experiência musical.

Os trejeitos de um cantor de R&B formam uma *coisa*, a rítmica de um rapper é, também, uma *coisa*. Em um casa de show em São Francisco vi e ouvi essas duas *coisas*, se fundirem. Formando uma terceira *coisa* (abuso do termo *coisa* justamente por que é difícil hoje definir o que é cada *coisa*). A *coisa* resultante chama-se *Brasstracks*, um duo definido pelo The Guardian como uma mistura de *funk, soul, hip hop, jazz, R&B, sons eletrônicos sampleados e big bands*

²⁴³ No sentido de Perniola (2005).

(LESTER, 2016). Muitas dessas *coisas* aparecem condensadas no trompete de Ivan Jackson, que ora soa como um cantor de R&B, ora como um rapper, ora como um trompetista de jazz, ora como um trompetista de big band.²⁴⁴

Coisas também podem ser, como já disse muitas vezes, lugares. Até certo tempo atrás, a criação musical fazia questão de separar, definir e isolar os lugares entre si. A obsessão pelo silêncio na sala de gravação ou durante a performance, pela limpeza de ruídos no áudio e pela alta fidelidade dos aparelhos de reprodução é sintetizada na cultura *hifi* (de *high fidelity*, alta fidelidade). O *hifi* reinou em uma época em que os lugares eram bem definidos e separados: o lugar da *música* não era o lugar do *barulho*, o lugar de um gênero não podia ser ocupado por outro e cada ser sonoro habitava somente a sua bolha. Hoje, com as *coisas* todas misturadas, a cultura musical que surge no horizonte é a oposta ao *hifi*: o *lofi* (*low fidelity*, baixa fidelidade).

O *lofi* se opõe ao *hifi* em dois aspectos: a fidelidade do som e o isolamento da música em relação ao ambiente. Para que uma música seja considerada *lofi*, ela precisa conter sons que dêem a impressão de baixa qualidade ou degradação, como sujeiras de fita cassete, sons de sujeira na agulha de vitrola, chiados e compressão do sinal sonoro. A estética *lofi* é a de um mp3 de baixa qualidade ou de uma fita cassete regravada muitas vezes.

Mas o que insere o *lofi* dentro do atual estados de *coisas* no qual as *coisas* se contaminam, fundem e fluem é a tentativa deliberada de tornar permeáveis os lugares musicais, passíveis de se contaminarem e contaminarem outros. No *lofi*, quase sempre há outras paisagens sonoras presentes: sons de chuva, trânsito, um rádio ligado ao fundo, uma conversa ao telefone, uma TV ligada. No *lofi* não há silêncio no estúdio. No estilo *lofi*, as bolhas musicais têm paredes finas que se tocam. Assim como na arquitetura das espumas, tampouco existe ordem ou continuidade no *lofi*, temas musicais se interrompem, se intercalam, como se o

---

²⁴⁴ Como pode-se ver e escutar em <https://youtu.be/hxaAfmXkw-o?t=53>

ouvinte estivesse passeando por diferentes lugares musicais ou mudando de rádio a todo tempo em um dial analógico.

O *lofi* é a manifestação musical do atual estados das coisas, no qual todas as coisas se tocam e mesclam. Mas não é só nele que o fluxo de *coisas* acontece. Ao escutar a música do Brasstracks não sabemos se estamos acompanhando uma banda de metais nas ruas de New Orleans ou o discurso de um rapper. Não sabemos se a voz ocupa o lugar do trompete ou o trompete o lugar da voz. Nas criações artificiais de Shimon, Magenta ou Jukedeck, linhas de código ocupam o lugar antes reservados aos impulsos de gênios criativos. No som do baterista-cyborg Jason Barnes, as notas tocadas pelo seu braço orgânico se combinam a todos os *grooves* já gravados por todos os bateristas do planeta, vivos ou mortos, disponíveis no cartão de memória de seu braço inorgânico.

Nos ambientes da Audium, MUTEK e MindTravel o corpo se percebe imerso em esferas musicais, que ora se comportam como bolhas sólidas e impenetráveis, ora como frágeis espumas interconectadas. Na substituição do gosto pelo sentir musical, indivíduos indivisíveis perdem lugar para identidades líquidas, *coisas que sentem*. No fonógrafo de Edison, as vozes dos mortos ocupam a paisagem sonora antes reservada àquelas dos vivos. Nos autômatos de Vaucanson, Droz e Al Jazari, andróides ocupam o lugar de musicistas humanos.

Nesta paisagem fluida inteligências naturais criam outras artificiais e ambas criam música juntas, máquinas se mesclam aos corpos, gêneros afastados se conectam, lugares distantes se aproximam, o gosto estável se dilui em sensações momentâneas, ruas se fundem a salas de concerto, canções percorrem séculos e continentes, paisagens sonoras se tornam melodia, o silêncio se entrelaça ao ruído e tudo reverbera e ecoa, tornando-se parte de um grande ser sonoro.

A estética *Superflat*, proposta por Murakami, é baseada na compressão de universos distantes até se tocarem. Nesta obra de Nagao, o Período Edo encontra a cultura pop e a clássica onda da xilogravura de Hokusai, do século XIX, encontra ícones do consumo.

Referências Bibliográficas

- ACCIOLY, M. I. **Simulação e Tecnologias Digitais**. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB, 2006.
- ADORNO, T. - **O ensaio como forma**. In: Notas de Literatura 1. São Paulo, Editora 34, 2003.
O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W.; et all. Textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1983.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. - **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AEROSMITH - **Walk This Way**. Canção composta por Steven Tyler Joe Perry e produzida por Jack Douglas. Columbia, 1975.
- AGOSTINHO, P. - **Mitos e outras narrativas Kamayurá**. Salvador, EDUFBA, 2009.
- ANDERSON, C. - **A cauda longa**. Elsevier: São Paulo, 2006
- ANDRADE, O. - **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1976.
- ANDRADE, M. - **Modinhas Imperiais**, São Paulo, Martins Fontes, 1964.
- ALDEN, J. - **Excavating Chansonnières: Musical Archaeology and the Search for Popular Song**. The Journal of Musicology, Vol. 25, No.1, University of California Press, 2008.
- AL-JAZARI, I. - **The book of knowledge of ingenious mechanical devices** (1206). Nova York, Springer, 1973.
- ALEXANDER, J. - **The Mantra of Efficiency: From Waterwheel to Social Control**. Nova York, John Hopkins University Press, 2008.
- APPADURAI, A. - **Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy**. In: Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- AQUINO, S. T. - **Suma Teológica**. Segunda parte, seção segunda, questão 11, artigo 3. circa séc. XIII. Disponível em <http://bartholomew.stanford.edu/onheresyaquinas/intro.html> e acessado em 28 de Maio de 2018.
- ARISTÓTELES - **Poética**. Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
Do céu. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo, Edipro, 2014
- ARMESTO, F. - **Civilizations: Culture, Ambition, and the Transformation of Nature**. Nova York, The Free Press, 2002.
- ARMSTRONG, L. - **Heebie Jeebies**. Composição de Boyd Atkins. Chicago, Okeh, 1926. Por Louis Armstrong and his hot five (1926), disponível <https://www.youtube.com/watch?v=0EL7XyME-k8> e acessado em 10 de Setembro de 2015.
- AUDIUM - **A Theatre Of Sound-Sculptured Space**. Disponível em [/www.audium.org](http://www.audium.org) e acessado em 17 de Outubro de 2018.

AUGUSTYN, H. - **Spinning Wheels: The Circular Evolution of Jive, Toasting, and Rap**. Journal Caribbean Quarterly, Vol. 61, p.60-74, 2015.

AUSTIN, J. R. - **Transactive memory in organizational groups: The effects of content, consensus, specialization, and accuracy on group performance**. Journal of Applied Psychology, 88(5), p.866-878, 2003.

AZUMA, S. - **"With Your Permission": A Negotiation Strategy of "Face" in Contemporary Japanese** - Global Business Languages, University of Utah, Vol.15 Challenges and Critical Junctures Article 7, 2010.

BACH J.S. - **Partita in A Minor for flute**, Allemande BWV 1013. Performance por Kate Clark disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=X0T6KysSejQ> e acessado 14 de Março de 2018.

BAIRON, S. - **Texturas Sonoras**. São Paulo, Editora Hacker, 2005.
Tendências da linguagem científica contemporânea em expressividade digital. Revista Cibertextualidades, Porto, Portugal: UFP, n.1, 2006.

BAKHTIN, M. - **"Problems of Speech Genres", in Speech genres and other late essays**. Austin: University of Texas Press, 1986.

The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin: University of Texas Press, 1992.

BALDI, G. - **Voyage to Pegu and Observations There** (circa 1583). Londres, Universidade de Londres, SOAS Bulletin of Burma Research, vol.1, N.º.2, 2003.

BARLETTA, V. - **Rhythm as Form**. Dibur Literary Journal, n.2, pp 47-55, 2016.

BARNIER, A. et al - **Transactive Memory in Small, Intimate Groups: More Than the Sum of Their Parts**. Small Group Research, Volume 49, 1ª edição, p. 62–97, 2017.

BARTHES, R. - **A escuta**. In: O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, R. J. - **Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte**. Mana, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.

Musicológica Kamayurá - Para uma antropologia da Comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999a.

Audição do Mundo Apuap II Conversando com "Animais", "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. Antropologia em primeira mão. Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

Apuap world hearing: On the Kamayura phono-auditory system and the anthropological concept of culture. World of Music. 41, 85-96, 1999b.

BARROWCLOUGH, G. F.; et al - **How Many Kinds of Birds Are There and Why Does It Matter?** PLoS ONE 11(11): e0166307, 2016.

BASSO, E. - **A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BASSO, K. - **"To Give up on Words": Silence in Western Apache Culture**. Southwestern Journal of Anthropology Vol.26, No 3, pp. 213-230, 1970.

BATATA, MC - **Feira de Acari**. Produzido por DJ Marlboro, PolyGram, 1990. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dQpzkU4XywU> Publicado por fraty music em 20 de set de 2017. Acessado em 19 de janeiro de 2018.

BATEY, A. - **Grand Wizard Theodore accidentally invents scratching (or does he?)**. Publicado no The Guardian dia 13 de Junho de 2011. Acessada em 10 Junho de 2015 e disponível em <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/grand-wizard-invents-scratching>

BAUDRILLARD, J. - **Simulacros e simulação**. Portugal, Editora Relógio d'Água, 1991.

BAUDELAIRE, C. - **The Painter of Modern Life and other essays**. Traduzido e editado por Jonathan Mayn. Nova York, Phaidon Press, 1995.

BAUMAN, Z. - **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUME, M. - **To Say 'Bon Appétit,' Oui or Non**. The New York Times. Artigo publicado no New York Times em 11 jan 2007. Disponível em <https://www.nytimes.com/2007/01/11/fashion/11pside.html> e acessado em 20 Maio 2018.

BBC SOUNDS - **Rastafari Bobo Shanti Nyabingi Church**. Disponível em <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p02696wr> e acessado em 10/01/19.

BEAUJOT, R. - **Delayed life transitions: Trends and implications**. In: McQUILLAN, K.; RAVANERA, Z. - Canada's Changing Families: Implications for individuals and Society. Toronto, University of Toronto Press, 2006.

BELLINGER, I.; PESSOA, S. - (orgs.) **Jamaica, Jamaica!** Catálogo da exposição concebida pela Éditions La Découverte. Cité de la Musique - Philharmonie de Paris e produzida pelo SESC São Paulo, 2018.

BENJAMIN, W. - **Paris, Capital do século XIX**. In: Walter Benjamin, Sociologia. 2.ed. Traduzido e organizado por Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BÍBLIA - **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

BIRNHOLZ, J.; BENACERRAF, B. - **The development of human fetal hearing**. Science Magazine. ol. 222, Issue 4623, pp. 516-518, 1983.

BLABBERMOUTH - **ANTHRAX Guitarist Says DIMEBAG Memorial Concert Was 'An Amazing Experience'**. Matéria do dia 27 de Fevereiro de 2005 disponível em <http://www.blabbermouth.net/news/anthrax-guitarist-says-dimebag-memorial-concert-was-an-amazing-experience/> e acessado em 05 de Janeiro de 2019.

BLACKING, J. - **The Value of Music in Human Experience**. Yearbook of the International Folk Music Council Vol. 1, pp. 33-71, 1969.

BONFIM, A. B. - **Patxohã, Língua de Guerreiro: um estudo sobre o processo de retomada da língua**. Dissertação (Mestre na área de Estudos Étnicos) apresentada à Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (UFBA), 2011.

BOHLMAN, P. - **The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History**. California, ABC-CLIO, 2004.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
Social Space and Symbolic Power - Sociological Theory. Vol 1.7, nº.1, 1989
The Field of Cultural Production or the economic World Reversed. In: The Field of Cultural Production: essays on Art and Literature, p.29-73. New York: Columbia U. Press, 1993

BOURRIAUD, N. - **Relational Aesthetics**. Dijon, Les Presses Du Reel edition, 1998.

BOWLES, S.; GINTIS, H. - **The Moral Economy of Communities: Structured Populations and the Evolution of Pro-Social Norms**. Evolution and Human Behavior, Vol.19 , 1ªedição, p.3-25. 1998.

BOYER, V. - **O pajé e o caboclo: de homem a entidade**. Mana, Rio de Janeiro , v. 5, n. 1, p. 29-56, Apr. 1999

BRACKETT, D. - **Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music**. California, UC Press, 2016.

BRASSTRACKS - **Brasstracks - "XO Tour Llif3" [Live + Interview] | Ones To Watch Presents All Eyes On**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hxaAfmXkw-o> e acessado em 17 de Outubro de 2018.

BREGMAN, A. - **Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound**. Cambridge, MA, MIT Press, 1990.

BRESCIANI, M. S. - **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRIGGS, A.; BURKE, P. - **Uma História Social da Mídia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

BROOKS, J. - **Chivalric Romance, Courtly Love and Courtly Song: Female Vocality and Feminine desire in the Word of Amadis de Gaule** in Musical Voices of Early Modern Women: Many- Headed melodies/ Thomasin Lamay (ed.). Inglaterra, Ashgate Publishing Limited, 2005.

BROTHERS, T. - **Louis Armstrong, Master of Modernism**. Nova York, W. W. Norton & Company, 2014,

BROWN, S. - **The musilanguage model of music evolution**. In: The Origins of Music, Nils L. Wallin; Björn Merker; Steven Brown (eds.), pp.271-300. The MIT Press, Cambridge, 2000.

BROWN, M. - **Beethoven's Eroica voted greatest symphony of all** - Publicado no The Guardian em 04/08/2006, disponível em theguardian.com/music/2016/aug/04/beethoven-eroica-greatest-symphony-vote-bbc-mozart-mahler e acessado em 29 d Setembro de 2018.

BURNING MAN - <https://burningman.org/> acessado em 10 de Novembro de 2018.

BURKE, P. - **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Denise Bottmann (trad.). São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Popular Culture in Early Modern Europe. Farnham, Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

BUTLER, J. - **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BYRNE, D. - **How Music Works**. Edinburgh, Canongate Books Ltd; 2012.

CALLANAN, M.; KELLEY, P. - **Final Gifts: Understanding the Special Awareness, Needs, and Communications of the Dying**. Nova York, Simon & Schuster, 2012.

CABIDE, DJ - **A História do Tamborão**. Documentário de 1999, 8:52". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAKUgs> e acessado em 10 de Maio de 2018.

CAGE, J. - **Imaginary Landscape No. 1.** 6', Peters Edition EP 6716, 1939. Detalhes em https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=100 acessado em 19 de Maio de 2018.

CALIFORNIA ACADEMY OF SCIENCES - **Planetarium Show.** Disponível em <https://www.calacademy.org/events/planetarium-show> e acessado em 19 de Novembro de 2018.

CAMINHA, P. - **A carta de Pero Vaz de Caminha: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear.** Transcrição por Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. São Paulo: Humanitas, 1500 (1999).

CANARINA, J. - **Pierre Monteux, Maître.** Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2003.

CANCLINI, N. - **Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2008.

CAMPOS, H. - **Da tradução como criação e como crítica.** In: Metalinguagem & outras metas. 4ª.ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, D.; NUNES, L. - **Mitologia e Climatologia: um estudo das divindades relacionadas à ocorrência de tempo severo.** Revista Brasileira de Climatologia, Ano 8, Vol. 11, 2012.

CAPORALETTI, V. - **"An Audiotactile Musicology"**. Giancarlo Siciliano (trad.) Journal of Jazz and Audiotactile Musics Studies (RJMA), nº.1, CRIJMA – IReMus – Unviersidade de Sorbonne, pp. 1-17, 2018.

CASTRO, E.V. - **Antropofagia - Palimpsesto selvagem.** Prefácio à obra de de Beatriz Azevedo. São Paulo, Cosac Naify, 2016.

A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. Revista De Antropologia, 35, 21-74, 1992.

Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Mana, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, Out. 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005 e acessado em 15 de Outubro de 2018.

Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America: Vol. 2: N.1, 2004.

; MATTA, R.; SEEGER, A. - **A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras.** Boletim do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, nº32. Rio de Janeiro, Brasil, 1979.

CARRINGTON, J. - **Talking Drums of Africa.** Londres, Carey Kingegate Press, 1949.

CASTIGLIONE, B. - **The Perfect Courtier, Vol. 1 of 2: His Life and Letters, 1478-1529.** Forgotten Books, 2018.

CASWELL, E - **How a recording-studio mishap shaped '80s music.** Earworm, 1ªtemporada, 2 episódio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bxz6jShW-3E> e acessado 1 Agosto 2018.

CERTEAU, M. - **A invenção do cotidiano.** 17ª edição, Rio de Janeiro, Vozes, 2011

CESPEDES, F. G. - **Música das cidades: o surgimento da canção popular moderna como forma de representação do indivíduo.** Revista Ensaio do Conservatório de Tatuí. Edição 1, Novembro, 2016.

O gosto musical como arma: distinção social por meio de agressões entre usuários do YouTube. Revista Temática, Núcleo de Arte, mídia e informação digital - CCHLA/UFPB, v.9, n.3, 2013.

CHAMBERS, I. - **Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture.** London: Macmillan, 1985.

CHELLI, D.; CHANOUI, B. - **Fetal audition. Myth or reality?** Journal de Gynécologie Obstétrique et Biologie de la Reproduction. Volume 37, n.º6, p.554-55, 2008.

CLYNES, M.; KLINE, N. - **Cyborgs and space.** Nova York, Astronautics, American Rocket Society, 1960.

COLLINS, N.; McLEAN, A. - **Algorave: Live Performance of Algorithmic Electronic Dance Music.** Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME), 2014.

CÓRDUA, C. - **Heidegger y Sloterdijk: la recepción filosófica.** Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

COULANGEON, P.; LEMEL, Y. - **Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France.** Poetics, Vol. 35, No. 2-3, pp. 93-111, 2007

COX, C.; WARNER, D. - **Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music.** Londres, Bloomsbury Publishing USA, 2017.

CRARY, J. - **Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture.** Boston, MIT PRESS, 1999.

CRISELL, L.; WHITE, P.; PRINCE, R. - **On the Record: The Scratch DJ Academy Guide.** Nova York, St. Martin's Press, 2009.

CROSS, I.; MORLEY, I. - **The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence in Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship.** Stephen Malloch and Colwyn Trevarthen (Editores). Oxford University Press, 2009.

CUMMINGS, A. - **Democracy of Sound: Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century.** Oxford, Oxford University Press, 2017.

CUNHA, R. - **O Fogo de 51: entre a memória oficial e as subterrâneas.** Anais do VI Encontro Estadual de História, Associação Nacional de História - Seção Bahia (ANPUH-BA), 2013.

DAHLHAUS, C- **Nineteenth-Century Music.** Traduzido por J. Brandford Robinson - University of California Press, 1989.

; EGGBRECHT, H. - **Que é a música?** Lisboa, Texto & Grafia, 2009.

DANTO, A, C. - **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea.** ARS vol.6 no.12. São Paulo, 2008.

DAWKINS, R. - **O gene egoísta.** São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

DAVIDSON, J. - **Here's How Many Internet Users There Are** - Time.com,, 26 de Maio de 2015. Disponível em time.com/money/3896219/internet-users-worldwide/ e acessado em 18 de Maio de 2017.

DAVIS, T. - **Towards a Relational Understanding of the Performance Ecosystem.** Cambridge, Cambridge University Press. Volume 16, Issue 2, 2011.

DEBORD, G. - **The Society of Spectacle.** Nova York. Zone Books, 1994.

- DELEUZE, G. - **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.
Al L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.
- Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974
Diferença e repetição. Luiz Orlandi e Roberto Machado (trad.). 2ª.ed. Rio de Janeiro, Graal, 2008.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. - **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo, Editora 34, 1995
- DELIUS, J. - **Of mind memes and brain bugs; a natural history of culture**. In: KOCH, Walter A., ed.. The nature of culture: proceedings of the international and interdisciplinary symposium, October 7-11, 1986, Bochum: Studienverlag Brockmeyer, pp. 26-79.
- DERRIDA, J. - **Writing and Difference**. Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- DI FELICE, M. - **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.
- DI MASSA, S. - **Influenza del canto popolare: sulla canzone napoletana dell'ottocento**. Lares 7, n.3, p.178, 1936.
- DOBRATZ, L. - **The changing Asmat world: a survey of cultural and artistic change from 1950-2001**. Wichita State University, 2000.
- EIBESFELDT, I. - **Human Ethology**, 1ª edição, Abingdon, Taylor & Francis, 2007.
- DROZ, J. - **Jaquet Droz Corporate Movie**. 17'49", 2011. Acessado em 10 de Outubro de 2018, e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WofWNCMHcl0> e
- ECO, U. - **A história da feiúra**. Milão, Umberto Eco, 2007.
- ELIAS, N. - **O Processo civilizador: Uma história dos costumes**, trad. Ruy Jungmann, revisão e apresentação Renato J. Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA - 9ª edição vol.3, Nova York: Charles Scribner's Sons, 1878. Também consultada na versão online em <https://www.britannica.com/> , acessado em diversas datas.
- ENGEL, D.; MURAKAMI, K. - **Passport Japan: Your Pocket Guide to Japanese Business, Customs & Etiquette**. California, World Trade Press, California, 2009.
- EVERYNOISE - **Every Noise at Once**. Ferramenta de catalogação de gêneros musicais disponível em <http://everynoise.com/> e acessada em 15 de Outubro de 2018.
- FABBRI, F. - **A Theory of Musical Genres - Two Applications** - Primeira Conferência Internacional em Estudos d Música Popular, Amsterdam, 1980. Publicado originalmente em Popular Music Perspectives (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-8, 1981.
- FAIRCHILD, M.D. - **Color Appearance Models**, 2ª edição, Nova Jersey, John Wiley & Sons; 2005.
- FECHNER, G. - **Elements of psychophysics**. Nova York, Holt, Rinehart & Winston; 1965

FERREIRA, C. - **Patxohã – Língua de Guerreiros**. Bahia. Ana Paula Fiorotto. PROEXT - MEC - UFSB. 2016, 52 min, livre. Transmissão online em www.itaucultural.org.br durante a mostra Mekukradjá – Círculo de Saberes: Língua, Terra e Território.

FERRETTI, S. F. - **Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil - modelos, limitações e possibilidades**. Tempo, vol.6, núm.11, pp. 13-26. Universidade Federal Fluminense. Niterói, Brasil, 2001.

FILAN, K. - **The Haitian Vodou Handbook: Protocols for Riding with the Lwa**. Merrimac, Destiny Books, 2006.

FILOMENO, L - **Homem é agredido no Rock in Rio ao exibir a faixa “Molejo melhor que Iron Maiden”**.

<https://manualdohomemmoderno.com.br/comportamento/homem-e-agredido-no-rock-in-rio-ao-exibir-a-faixa-molejo-melhor-que-iron-maiden>, s/d. Acessado em 18 de Janeiro de 2019.

FLASH, G.; RITZ, David - **The Adventures of Grandmaster Flash: My Life, My Beats**. Nova York. Crown/Archetype, 2008.

FIOTI, MC - **Bum Bum Tam Tam**. Joga o Bum Bum Tamtam, KondZilla, 2017.

FORSYTH, M. - **Buildings for Music**. Massachusetts, The MIT Press, 1985.

FREYRE, G. - **O indígena na formação da família brasileira** In: _____. Casa Grande & Senzala. 48 ed. Recife: Global Editora, 2003.

FRITH, S. - **What is bad music?** In: Christopher Washburne & Maiken Derno (eds.), *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Nova York, Routledge. 2004

Performing Rites On the Value of Popular Music. Cambridge, Harvard University Press, 1998.

FROBENIUS, L. - **The Origin of African Civilizations**. Washington, Smithsonian Institution, 1899.

The Voice of Africa: Being an Account of the Travels of the German Inner African Exploration Expedition in the Years 1910–1912. Londres, Hutchinson, 1918.

; FOX, D. - **African Genesis**. Nova York, Stackpole, 1937.

GALOR, O.; MOAV, O. - **Natural Selection and the Evolution of Life Expectancy**. Minerva Center for Economic Growth Paper, nº02-05. 2005.

GEDA, F. - **Itadakimasu: Umilmente ricevo in dono**. Torino, EDT, 2014

GELL, A. - **The language of the forest: landscape and phonological iconism**. In: *The anthropology of landscape: perspectives on place and space*. E. Hirsch and M. O’Hanlon (editores). Oxford: Clarendon, 1995.

GINSBORG, H. **Kant’s Aesthetics and Teleology**, 2005. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/#1> e acessado em 5 de Abril de 2018.

GLADWELL, M. - **Revisioned History**. Podcast de 2018 disponível e <http://revisionisthistory.com> e acessado em diversas datas.

GLEICK, J. - **The Information**. Nova York, Vintage Books, 2011.

GLOVER, T. - **Bob Dylan Live 1966** (encarte do CD). Bob Dylan. New York, Columbia Records, 1998

GOINES, L.; AMEEN, R. - **Funkifying the Clave: Afro Cuban Grooves For Bass And Drums**. Nova York, Manhattan Music Publications, 1993.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TXFM4i6n5XI&t=1214s> e acessado em 01 de Maio de 2018.

GRANOVETTER, M. - **Threshold Models of Collective Behavior**. American Journal of Sociology nº83 (Maio): pp.489-515, 1978.

GRIFFIN, N.; GRUSHKIN, D. - **Biotech's First Musical Instrument Plays Proteins Like Piano Keys [Slide Show]**. Scientific American, 2013. Disponível em <https://www.scientificamerican.com/article/biotechs-first-musical-instrument-plays-proteins-like-piano-keys-slideshow/> e acessado em 15 de Dezembro de 2018.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. - **A history of Western Music**. 3ª edição, Nova York, W.W. Norton & Co., 1980.

GRUNEWALD, R. - **Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo**. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2001.

GUMBRECHT, H. U. - **Our Broad Present: Time and Contemporary Culture**. Nova York, Columbia University Press, 2014.

HALL, S. - **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**, Califórnia, Sage, 1997.

Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

HARTIGAN, R. - **The Heritage of the Drumset**. African American Review, Vol. 29, No. 2, Special Issues on The Music, pp. 234-236. Indiana State University, 1995.

HAUSER, M.; JOSH, M. - **The evolution of the music faculty: a comparative perspective**. Nature Neuroscience 6: p.663-668, 2003.

HEGEL, G. W. F. - **System of Ethical Life and First Philosophy of Spirit**. Nova York, SUNY Press, 1988.

HERCULANO-HOUZEL, S. - **The Human Advantage: A New Understanding of How our Brains Became Remarkable**. Boston: MIT Press, 2016.

HEIDEGGER, M. - **Being and Time**. Traduzido por John Macquarrie & Edward Robinson. Oxford, Blackwell Publishers, 1980.

Carta sobre o Humanismo. São Paulo: Centauro, 2005.

"The Age of World Picture": The Question Concerning Technology and Other Essays. William Lovitt (Tradutor). New York, Harper and Row, 1977.

HEISE, W. - **O Beijo**. Curta metragem de 1' de duração. Roteiro de John J. McNally. Estados Unidos, 1896.

HENNION, A. (2001). **Music Lovers: Taste as Performance**. Theory, Culture & Society, 18(5), 1-22, 2001.

HIGHAM, T.; et al - **Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle**. Journal of Human Evolution 62, 664e676, 2012.

HILL, L. - **When the Beat Was Born: DJ Kool Herc and the Creation of Hip Hop**. Nova York, Roaring Brook Press, 2013

HILL, M. H. - **Bound to the environment: towards a phenomenology of sightlessness**. In: Dwelling, place and environment. D. Seamon and R. Mugerauer (editores). Nova York: Columbia University Press, 1985.

HILL, M.; RICHARD, R.; MEDDINGS, M. - **Diálogo entre LOMAX, A. e MORTON, J. R.** Disponível em <http://www.doctorjazz.co.uk/locspeech2.html> e acessado em 18 de Maio de 2017 - Archive Of Folk Song, Washington, Distrito de Columbia, Estados Unidos, 1938

HOBSBAWM, E. - **A Era das Revoluções - 1789 - 1848**. São Paulo, Paz e Terra, 2009.

HOHENBERG, P.M.; LEES, L.H. - **The Making of Urban Europe, 1000–1994**. Cambridge, Harvard University Press. 2009.

HOLT, Fabian - **Genre in Popular Music**. Chicago, University of Chicago Press, 2007.

HOLZER, W. - **A Geografia Humanista: uma revisão**. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

HORNBY, N. - **Exclusive Nick Hornby Essay: What Would Happen In the 'High Fidelity' Sequel**. Publicado na Revista Billboard em 06 de Março de 2015. Disponível em <https://www.billboard.com/articles/news/6494722/exclusive-nick-hornby-essay-high-fidelity-sequel> e acessado em 20 de Outubro de 2015.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. D. E. S.; FRANCO, F. M. D. E. M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo, Objetiva, 2009.

HOUARD, Janine - A verdadeira história do samba. Documentário audiovisual dirigido por Janine Houard, 59'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N45k0NMBR-A>

HOWES, D. - **Nose-wise: Olfactory Metaphors in Mind**. In: ROUBY, C; et al (eds.) - Olfaction, Taste, and Cognition. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HUSSERL, E. - **A crise da humanidade européia e a filosofia**. EdIPUC-RS, Coleção Filosofia, Porto Alegre, 2008, 3ª edição, 2008.

IBOPE MEDIA - **Tribos Musicais**, 2013. Acessado dia 10 de Novembro de 2018 e disponível em <http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>

INGOLD, T. - **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. Londres, Psychology Press, 2000.

IRELAND, B., & GEMIE, S. - **Raga Rock: Popular Music and the Turn to the East in the 1960s**. Journal of American Studies, 1-38, 2017.

JANCKE, L. - **Music, memory and emotion**. Journal of Biology. v.7, 21, 2008.

JANKO, R. - **Aristotle: Poetics, with the Tractatus Coislinianus, reconstruction of Poetics II, and the fragments of the On Poets**. Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc, 1987.

JONES, M.; PIERCE, K.; WARD, D. - **Avian Vision: A Review of Form and Function with Special Consideration to Birds of Prey**. Journal of exotic pet medicine, 2007, volume 16, 2ª edição, p. 69–87.

JORDAN, K. - **The History Behind the 'Holy Trinity' of Hip-Hop** - USF Encounter, Communication and Media Arts (CMMA) of the University of St. Francis, 2017. Disponível em <http://www.usfencounter.stfrancis.edu/single-post/2017/02/26/The-History-Behind-the-Holy-Trinity-of-Hip-Hop> e acessado em 30 de Novembro de 2018.

JORDANIA, J. - **"Times to Fight and Times to Relax: Singing and Humming at the Beginnings of Human Evolutionary History"**. Kadmos, 1, pp.272-277. 2009.

JUNIOR, MC; LEONARDO, MC - **Rap das Armas**. Sony Music, 1995. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DsmbF_TC1PM e acessado em 26 de Dezembro de 2018.

JUKEDECK - **Create unique, royalty-free AI music for your videos**. Disponível em <https://www.jukedeck.com/> e acessado em 30 de Novembro de 2018.

JÜTTE, R. - **A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace**. Cambridge, Polity, 2005.

KANT, I. - **Crítica da Faculdade do Juízo** (1790). São Paulo, Forense Universitária, 2012.

KATZ, M. - **'Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ'**, Oxford, Oxford Un. Press, 2012. ¹

KAWAUCHI, T. - **The Kodo Village Concept'**, 1985. Disponível em https://www.kodo.or.jp/en/about_en/mission e acessado em 10 de Setembro de 2018.

KELEMAN, S. - **Your Body Speaks its mind**. Berkeley, California, Center Press, 1975.

KOCH, G. - **We have the song, so we have the land: song and ceremony as proof of ownership in Aboriginal and Torres Strait Islander land claims**. Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS) Research Discussion Paper nº.33, 2013.

KRISTAL, H. - **HISTORY BY HILLY: WHAT DOES CBGB STAND FOR?** Disponível em <https://www.cbgb.com/history-by-hilly> e acessado em 14 de Maio de 2018.

KODÁLY, Z. - **Folk music of Hungary**. New York: Praeger, 1971.

KRESS, G. - **Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication**. Nova York, Routledge, 2009.

KUNST, J. - **Hindu-Javanese Musical Instruments**. Nova York, Springer, 1968.

LA METTRIE, J. O. - **Man a Machine and Man a Plant** (1747) - Tradução de Richard Watson e Maya Rybalka. Indiana, Hackett Publishing Company Inc., 1994.

LAGROU, E. M. - **O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?** Revista Mana, vol.1, n,1, Rio de Janeiro, 2002.

LARROSA, J. - **O ensaio e a escrita acadêmica**. Educação & Realidade, v.28, n.2, p. 101-115, 2003.

LATOUR, B. - **Jamais Fomos Modernos**. São Paulo, Editora 34, 1994.

Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory. Oxford, Oxford University Press, 2005.

LAU, F. - **Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2008

LAWRENCE, R.; PORE, H. - **Founding Fathers:: The Untold Story of Hip Hop**. Documentário de 85'. High Life Entertainment, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1G13bR0B0-8> e acessado em 17 de Junho de 2017.

LEE D.; SCHOGLER, B. - **Tau in musical expression**. In: MALLOCH, S.Stephen; TREVARTHEN, C. (eds.) - **Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship**. Oxford University Press, 2009.

LEEUVEN, T. - **Introducing Social Semiotics**. Londres, Psychology Press, 2005.

LENC, T.; et al - **Neural tracking of the musical beat is enhanced by low-frequency sounds**. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 115 (32), 8221-8226, 2018.

LESTER, P. - **New band of the week: Brasstracks (No 109) – big band goes bass with a dose of hip-hop** Publicado no The Guardian em 2016. Acesado em 28 de Outubro de 2018 e disponível em <https://www.theguardian.com/music/2016/jun/27/new-band-of-the-week-brasstracks-no-109-big-band-goes-bass-with-a-dose-of-hip-hop>

LETTS, D. - **Culture Clash: Dread Meets Punk Rockers**. Londres, SAF Publishing Ltd. 2008. **Punk: Attitude**. 88', Metropolis, 2005. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pAmKsmQ3mgM> e acessado 14 de Fevereiro de 2018.

LÉVI-STRAUSS, C. - **Mitológicas I - O cru e o cozido**. Beatriz Perrone Moisés (trad.). Rio de Janeiro, Cosac e Naify, 2004.

LIMA, L. - **Confissão e controle social na Idade Média e nos Tempos Modernos: uma visão comparativa**. São Paulo, Comunicação, 2004

LÉVY-LEBOYER, M.; BOURGUIGNON, F. - **The French Economy in the Nineteenth Century: An Essay in Econometric Analysis**. Cambridge University Press; 1ª edição, 2008.

LISPECTOR, C. - **Água Viva**. São Paulo, Rocco, 1973.

LITERAFRO – **Domingos Caldas**. Portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA), Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingos-caldas> e acessado em 10 de Agosto de 2018.

LONGO, M. M. - **Memórias do cais: Caymmi, canções e fontes**. Literatura e sociedade, no 4. São Paulo, DTLCC-FFLCH-USP. p.68-77, 1999.

LOPATE, P. - **The Essay, an Exercise in Doubt**. Artigo do The New York Times de 16 Fev 2013. Disponível em <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/02/16/the-essay-an-exercise-in-doubt/> e acessado em 10 Maio 2018.

LÓPEZ-SINTAS, J.; et al - **Scale and periodicities of recorded music consumption: reconciling Bourdieu's theory of taste with facts**. The Sociological Review, Vol. 56, No. 1, pp. 78-101, 2008.

LOWEN, A. - **Bioenergetics**. Nova York, Penguin/Arkana, 1994.

LYONS, J. - **The House of Wisdom: How the Arabs Transformed Western Civilization**. Londres, Bloomsbury Press, 2009.

MACEDONIA, J. - **Individuality in the contact call of the ring-tailed lemur (*Lemur catta*)**. American Journal of Primatology, n.11, p.163-179, 1986.

MAFFESOLI, M. - **O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa**. São Paulo, Forense Universitária, 2014.

MAGENTA - **Make music and arte using machine learning**. Disponível em <https://magenta.tensorflow.org/> e acessado em 10 de Maio de 2018.

MALLOCH, S.; TREVARTEN, C. - **Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship**. Oxford University Press, 2009.

MARQUES, J. - **Sobre as Regras para o parque humano de Peter Sloterdijk**. Natureza Humana. Revista Internacional de Filosofia e Práticas Psicoterápicas. São Paulo (PUC), Vol. IV nº. 2, 2002, p. 363-381.

MARSALIS, W.; CLAPTON, E. - **Play the Blues: Live from Jazz at Lincoln Center**. DVD de apresentação dos dias 7 a 9 de Abril de 2011. Duração de 74:37. Nova York, Reprise, 2011.

MARSHALL, R. - J. S. **Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology**. Journal of the American Musicological Society, Vol. 32, No. 3. California, University of California Press, 1979.

MARSHALL, A. - **From Jingles to Pop Hits, A.I. Is Music to Some Ears**. Publicado no The New York Times em 22 de Janeiro de 2017, acessado em 18 de Maio de 2018 e disponível em <https://www.nytimes.com/2017/01/22/arts/music/jukedek-artificial-intelligence-songwriting.html>

MARTIN, L.; SEGRVAVE, K. - **Anti-Rock: The Opposition To Rock 'n' Roll**. Cambridge, Da Capo Press, 1993.

MARTIN, N. - **Classic FM reveals nation's favourite** - The Telegraph, publicado em 28/03/2016, disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1548215/Classic-FM-reveals-nations-favourite.html> e acessado em 1 de Junho de 2018

MASLOW, A. H. - **A theory of human motivation**. Psychological Review, 50(4), 370-396, 1943.

MIT - **The Gutenberg Parenthesis: Oral Tradition and Digital Technologies**. The Communications Forum at the Massachusetts Institute of Technology. Disponível em <https://commforum.mit.edu/the-gutenberg-parenthesis-oral-tradition-and-digital-technologies-29e1a4fde271> e acessado em: 19 jan 2019.

World Innovation Clusters (2013) - MIT Technology Review. Disponível em <https://www.technologyreview.com/s/517626/infographic-the-worlds-technology-hubs/> e acessado em 15 de Julho de 2018.

MAURÍCIO, G.; de OXALÁ, V. - **O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon**. Rio de Janeiro, Pallas, 2015.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: ____ Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, p.399-422, 2003 (1934).

MCKINNON, J. W. - **Resenha de 'Diabolus in Musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters'** de Reinhold Hammerstein. The Musical Quarterly, vol. 62, no. 1, pp.119–12, 1976.

MCLUHAN, M. - **Understanding Media: The Extensions of Man**. New York: McGraw-Hill. Paperback edition, 1966.

MELLO, M. - **“Iamurikuma”: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de doutorado em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. - **Phenomenology of Perception: Basic Writings**. Londres, Routledge, 2003.

MICROSOFT - **Inside Building 87**. Disponível em <https://news.microsoft.com/stories/building87/> em acessado em 19 de Janeiro de 2019

MILLODOT, Michel - **Dictionary of Optometry and Visual Science**. Inglaterra, Elsevier Health Sciences, 2014.

MINDLIN, Betty. **O fogo e as chamas dos mitos**. Estudos Avançados, São Paulo ,v.16, n.44, p.149-169, 2002.

MINDTRVEL - <https://www.mindtravel.com> Acessado em 17 de Julho de 2018.

MINNIS, A. - **Medieval theory of authorship**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012.

MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO, CULTURA, ESPORTES, CIÊNCIA, E TECNOLOGIA DO JAPÃO - **Religious Statistical Survey, Measuring religion in Japan: ISM, NHK and JGSS Survey Research and the Study of Religion in East Asia**. Pew Research Center. Osaka University of Commerce, 2017

MONTEIRO, M. - **A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro - 1808-1821**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

MUGGENTHALER, E. - **Infrasonic and low-frequency vocalizations from Siberian and Bengal tigers**. The Journal of the Acoustical Society of America, Vol.108, Ed.5, 2000.

MUTEK - **International Festival of Digital creativity and electronic music**. Disponível em <http://www.mutek.org/en/about> e acessado em 1 de Dezembro de 2018.

NAAZBEAUTY - **An interactive classical music concert in France to attract followers**. Acesado dia 15 de janeiro de 2018 e disponível em: www.naazbeauty.com/2018/01/21/an-interactive-classical-music-concert-in-france-to-attract-followers

NANCY, J. - **Listening**. Tradução de Charlotte Mandell. Nova York, Fordham University Press, 2007.

NÃOSALVO - **Homem é agredido no Rock in Rio ao tentar exibir faixa "Molejo melhor que Iron Maiden"**. Disponível em <https://www.naosalvo.com.br/e-agora-molejo-tambem-e-melhor-que-iron-maiden/> . Publicado em 23 de Setembro de 2013 e acessado em 10 janeiro de 2019.

NICHEVA, N. V. - **Sistemas de objetos del habita japones - acciones y enseres en el espacio doméstico durante al período de modernización**. Tese apresentada ao Departamento de Projetos Arquitetônicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. 2017.

NIETZSCHE, F. - **O Nascimento da Tragédia** (1872). São Paulo, Escala, (1872) 2013.
Genealogia da moral. São Paulo. Companhia de Bolso, (1889) 2009.

NOËL, J. - **Une histoire des médias: des origines à nos jours**. Paris, Éditions du Seuil, 1996.

ODA, R. - **Effects of Contextual and Social Variables on Contact Call Production in Free-Ranging Ringtailed Lemurs (Lemur Catta)**, International Journal of Primatology nº17, pp.191-205, 1996.

ORTEGA, R. - **Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial**. Para o G1, do dia 15/12/2017, disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/como-mc-fiotti-usou-flauta-de-bach-em-producao-caseira-e-transformou-bum-bum-tam-tam-em-aposta-mundial.ghtml> e acessado em 18 de Julho de 2018.

Como 'Bum bum tam tam', de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. Para o G1. Dia 15/09/2018 e disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fiotti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml> e acessado em 1 de novembro de 2018.

OLSEN, D. - **Music of the Warao of Venezuela: song people of the rain forest**. University Press of Florida, 1996.

OXFORD MUSIC ONLINE - **Grove Music Online**. Disponível em www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/ e acessado em diversas datas.

PALOMBINI, C. - **Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose**. Anais do IV SIMPOM: Linguagem e Estruturação e Teoria da Música, Rio de Janeiro, Unirio, 2016.

Proibido.org. Coletâneas de áudios disponível em <https://soundcloud.com/carlos-palombini> e acessada em diversas datas.

PAVLICEVIC, M.; ANSDELL, G. - **Between communicative musicality and collaborative musicing: a perspective from community music therapy**. In: MALLOCH, S.; TREVARTHEN, C. (eds.) - *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford University Press, 2009.

PEÑALOSA, D. - **The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and Origins**. Redway, California: Bembe Book, 2009.

PINEGGER, A.; et al - **Composing only by thought: Novel application of the P300 brain-computer interface**. PLoS ONE 12(9): e0181584, 2017.

PLATÃO - **A República**. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 2000.
Calouste Gulbenkian, 9ª edição, Lisboa, 2001.

PERNIOLA, M. - **Do Sentir**. São Paulo, Presença, 1991.
O Sex appeal do inorgânico. São Paulo, Annablume, 2005.

PETERSON, R.; KERN, R. M. - **Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore**. American Sociological Review, Vol. 61, No. 5, pp. 900-907, 1996.

PIEDEDE, A. - **Música Ye'Pâ-Masa: por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PLUTARCO - **Parallel Lives, The Life of Julius Caesar**. Loeb Classical Library edition, v.7, 1919.

PORTER, E. - **The Story of Music** Nova York, Philosophical Library, 1951.

PORTNOY, J. - **"Platonic Echoes in Soviet Musical Criticism."** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 8, no. 4, 1950.

PRADAS, M. - **El menjar al Japó**. Barcelona, UOC, 2006.

PRETE, R. - **La città del loisir: il sistema produttivo dello spettacolo dal vivo a Napoli tra '800 e '900**. In: *La canzone napoletana: tra memoria e innovazione: la città del loisir*. Organizado por Anita Pesce e Marialuisa Stazio, p.121-164. Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013.

PUBLIC ENEMY - **Fear of a black planet**. Long Play de 20 faixas, duração total 63:21. Def Jam Recordings, 1990.

RADANO, R.; OLANIYAN, T. (eds.) - **Audible Empire: Music, Global Politics, Critique**. Durham, Duke University Press, 2016.

RAVVEDUTO, M. - **La metropoli neomelodica**. In: La canzone napolitana - tra memoria e innovazione: la città del loisir. Organizado por Anita Pesce e Marialuisa Stazio, p.415-451. Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013.

RIME, Z. - **'Funk carioca - Música Eletrônica Brasileira'**. Documentário de 2013 em 3 partes. Disponível em https://www.youtube.com/watch?time_continue=321&v=idIV8oBFADw e acessado em 15 de maio de 2017.

RISKIN, J. - **The restless clock: a history of the centuries-long argument over what makes living things tick**. Illinois, University of Chicago Press, 2018.

The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life. Critical Inquiry, vol. 29, no. 4, 2003.

ROCHA, M. - **Escritas de ouvido na literatura brasileira**. Literatura e Sociedade, 19(19), p.131-148, 2015.

Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel. Un. of Toronto Press, 2018.

ROBERTSON, A. - **The Pelican History of Music - Ancient Forms to Polyphony**. Londres, Penguin Books, 1960.

RODRIGUES, A. D. - **Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

ROEDERER, J. - **Intro à física e psicofísica da música**. São Paulo, EDUSP, 2002.

The Search for a Survival Value of Music. Music Perception: An Interdisciplinary Journal, vol. 1, no. 3., pp.350–356, 1984.

ROGERS, M. - **DJ Battery Brain - 8 Volt Mix**. California, Big Beat Productions, 1988. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=whw1PxFkaos> e acessado em 14 de Fevereiro de 2018.

RUSHDIE, S. - **Versos Satânicos**. São Paulo, Cia. de Bolso, 2008.

SACCO, R.; DONIZETTI, G. - **Te voglio bene assaje** (1835) na voz do trio "le Note di Napoli" - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qs9pnj6RVtM> . Publicado por Francesco Delli Paoli

Publicado em 12 de set de 2013 e acessado em 10 de Junho de 2017.

SACHS, C. - **The Rise of Music in the Ancient World: East and West**. Nova York, Dover Books on Music, (1943) 2008.

SANTAELLA, L. - **Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos**. Céu Acima. Leda Tenório da Motta (org.). São Paulo, Perspectiva, 2005.

SANTANA, C. P. - **Cantos Tradicionais Pataxó na Língua Patxôhã**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciamento em Línguas, Artes e Literatura) pelo Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas FIEI/FAE/UFMG. 2016.

SANTOS, S. A. - **Boitatá e outros casos de índios**. Aldeia Barra Velha/Caraíva: Editora Cairo, 2003.

SCIENTIFIC, AMERICAN - **A weekly journal of practical information, art, science, mechanics, chemistry and manufactures**. Volume 37, edição 25, Nova York, Dezembro de 1877.

SCHAEFFER, P. - **Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines**. Califórnia, University of California Press, 2017.

SCHAFER, R. M. - **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**, Merrimac, Destiny Books, 1993.

SCHMIESING, A. - **Disability, Deformity, and Disease in the Grimms' Fairy Tales**. Wayne State University Press, 2014.

SCHOENBERG, A. - **Criteria for the evaluation of music**. In: Style and Idea. New York, St. Martins Press, 1975.

SCIALÒ, P. - **La Canzone Napoletana**. Roma, Newton, 1998.

SCHÜTZ, A. - **Making music together: a Study in Social Relationship**. Social Research - Vol. 18, No.1, pp. 76-97. The Johns Hopkins University Press, 1951.

SCRUTON, R. - **Short History of Modern Philosophy**. 2ª edição, Londres, Routledge, 2011.
The Aesthetics of Music, Oxford University Press, 1997.

SEEGER, Anthony - **Etnografia da música**. Tradução de Giovanni Cirino. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

Por quê cantam os Kisêdjê? São Paulo: Cosac & Naify, 2015 (1987).

Corporação e corporalidade: ideologia de concepção e descendência, pp. 127-32. In: Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

The meaning of body ornaments: A Suyá example. Ethnology, 14(3), p.211-224, 1975.

SEEGER, C. - **On the Moods of a Music-Logic**. Journal of the American Musicological Society, Vol. 13, No. 1/3. University of California Press em nome da American Musicological Society, pp. 224-261, 1960.

SERRES, M. - **O nascimento da física no texto de Lucrécio**. São Carlos, EdUFSCAR, 2003.

SENADO FEDERAL - **Sugestão nº 17, de 2017: Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família**. Disponível em <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/129233> e acessado em 18 de Dezembro de 2018.

SENADOR ROMÁRIO - **REQUERIMENTO Nº 00068/2017**. Disponível em <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=5359031&ts=1543013496873&disposition=inline> e acessado em 24 de Maio de 2017.

SENSE AND SOUND - **Projeto de pesquisa Sense and Sound**, Universidade de Stanford, DLCL, 2018. Disponível em <http://www.senseandsound.org>

SLIVE, S. - **Frans Hals**, Londres, Royal Academy of Arts, 1970.

SHANNON, C.E. - **A Mathematical Theory of Communication**. Bell System Technical Journal, vol.27, 3ª edição, 1948.

SHAPANAN, F.- **Entre Caboclos e Encantados: mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de uma chefe de terreiro**. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). Encantaria Brasileira: o Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados. Rio de Janeiro: Pallas, p.318- 330, 2004.

SHARR, A. - **Heidegger's Hut**. Cambridge, MIT Press, 2006.

SHAYA, G. - **The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910**. - Washington, The American Historical Review, 2004.

SHEPERD, J. - **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Vol.II: Performance and Production**. Vol.11, Londres, A&C Black, 2003.

SHERMAN, G. D.; HAIDT, J.; CLORE, G. L. **The Faintest Speck of Dirt**. Psychological Science, v. 23, n. 12, p. 1506-1514, 2012.

SMALL, C. - **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Hanover, University Press of New England, 1998.

SOMMAIOLO, P. - **Il café-chantant e la spettacolarizzazione della canzone a Napoli tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale**. In: La canzone napolitana - tra memoria e innovazione: la città del loisir. Organizado por Anita Pesce e Marialuisa Stazio. p.183-204. Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2013.

SOUZA, F. J. A.- **Os distintos seres do universo Pataxó e o movimento das puxadas de rama em Minas Gerais**. V Congresso em Desenvolvimento social: estado, meio Ambiente e Desenvolvimento. Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Junho de 2016.

SPECTOR, P. - **George Harrison - The Concert for Bangladesh**. Documentário: 99'. Apple, Nova York, 1971.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY - **Leibniz's Philosophy of Physics - Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Publicado em 2007, disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/leibniz-physics> e acessado em 1 de Julho de 2018.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY - **Mind in Indian Buddhist Philosophy. 3.2 Sensation and Perception**, 2009. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/mind-indian-buddhism> . Acesso em: 14 jan. 2019.

STAROBINKSI, J. - **É possível definir o Ensaio?** Tradução de Bruna Torlay. Pour un temps, Paris, Centre Georges Pompidou, Coleção "Cahiers Pour un Temps", p.185-196, 1985.

STAFFORD, K.; et al - **Extreme diversity in the songs of Spitsbergen's bowhead whales**. Biology Letters. Vol.14, nº4, 2018

STERNE, J. (ed.) - **The Sound Studies Reader**, Abingdon, Routledge, 2012.

STOCKFELT, O. - **Adequate modes of Listening**. In: Music in the Age of PostDisciplinarity. Stanford Humanities Review. Vol.3, nº2, p.153-169. 1993.

STRATHERN, M. - **Reproducing the Future: Anthropology, Kinship, and the New Reproductive Technologies**. New York: Routledge, 1992.

STRAVINSKY, I. - **Chronicles of my life**. Londres, V. Gollancz, 1936.

SLOTERDIJK, P. - **Regras para o parque humano - uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

Esferas I: Bolhas. São Paulo, Estação Liberdade, 2016.

Esferas III: Espumas. Madri, Siruela, 2014.

Spheres I: Bubbles. California: Semiotext(e), 2011.

Spheres II: Globes. California: Semiotext(e), 2014b.

Spheres III: Foams. California: Semiotext(e), 2016b.

Nobody has time for an entire generation any more. Entrevista concedida ao LabKultur e publicada em 2 de mar de 2012. Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=9_fsFwf0juk e acessado em 1 de Maio de 2015.

The Aesthetic Imperative: Writings on Art. Cambridge, Cambridge. Polity, 2017.

SMITH, C. - **Sites of Vision.** Editado por KLEINBERG-LEVIN, D.. Cambridge, MIT Press, 1997.

SUETONIUS - **The Twelve Caesars.** Londres, Penguin Classics, 2007.

TAGG, P. - **Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music.** Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979.

TEAM, TAG - **Whoomp There It Is** - Composta por Stephen Gibson and Cecil Glenn, Life Records, 1992. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z-FPimCmbX> 8 e acessado dia 10 de janeiro de 2019.

TENI, J. - **A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848** - Theatre Journal - Vol. 58, No.2, The Johns Hopkins University Press, 2006.

TIERSOT, J. - **Histoire de la chanson populaire en France.** Paris, Plon, 1889.

TINHORÃO, J. R. - **História social da Música Popular Brasileira.** São Paulo, Editora 34, 1998.
As origens da canção urbana. São Paulo, Editora 34, 2011.

THE GUARDIAN - **Brazilians told to cool it after booing French pole vaulter in Olympic final.** 16 de Agosto de 2016. Disponível em <https://www.theguardian.com/sport/2016/aug/16/brazil-fans-olympic-stadium-pole-vault-booing-rio-2016> e acessado dia 18 Jan 2019.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART - **Bis Pole.** Wood sculpture. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A. Rockefeller, 1979 Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313830> e acessado em 14 de Setembro de 2017.

THOMPSON, C. **How the Phonograph Changed Music Forever.** Smithsonian Magazine, Janeiro de 2016. Acessado em 17 de Outubro de 2018 e disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/phonograph-changed-music-forever-180957677/>

TIDALCYCLES - **Tidal news for tidal crew.** Disponível em <http://blog.tidalcycles.org/> e acessado em 16 de Maio de 2018.

TOMMASINI, A. - **The Greatest.** Publicado no New York Times dia 21/01/2012, disponível em <https://www.nytimes.com/2011/01/23/arts/music/23composers.html> e acessado em 1 de maio de 2018

UNESCO - **Statistics on Radio.** Disponível em <http://www.unesco.org/new/en/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/world-radio-day-2013/statistics-on-radio/> . Acesso em 14 jan 2019.

UOL ADRENALINE - **Homem é agredido no Rock in Rio ao tentar exibir faixa "Molejo melhor que Iron Maiden."** Disponível em <https://adrenaline.uol.com.br/forum/threads/homem-e-agredido-no-rock-in-rio-ao-tentar-exibir-faixa-molejo-melhor-que-iron-maiden.488472/>. Publicado dia 23 de Setembro de 2013 e acessado em 15 de Janeiro de 2019.

UOL MÚSICA - **De proibidão para liberação: As versões light mais inocentes dos funks.** Publicado em 12/01/2017, acessado em 25 de Outubro de 2018. Disponível em

<https://musica.uol.com.br/listas/de-proibicao-para-liberacao-as-versoes-light-mais-inocentes-dos-funks.htm>

UPSHAL, D. - **The Hip Hop years**. BBC 'Channel 4', 1999 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LhrSIOa2bsA> e acessado em 04 de Outubro de 2016

VALLE, C. - **Txopai Itohã: mito fundador pataxó**. Acta Scientiarum, Maringá, 23(1):61-68, 2001.

VAN EIJCK, K. - **Social Differentiation in Musical Taste Patterns**. Social Forces, Vol. 79, No. 3, pp. 1163-1185, 2001.. Disponível em <http://sf.oxfordjournals.org/content/79/3/1163.short> acessado em 18 de Outubro de 2016.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. - **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge:, The MIT Press, 1991.

VEAL, M. - **Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae**, Connecticut, Wesleyan University, 2007.

VERNY, T.; KELLY, J. - **The Secret Life of the Unborn Child**. Nova York, Dell, 1982.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM - **The history of musical etiquette**, s/d. Disponível em <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/history-of-musical-etiquette> e acessado em 10 de janeiro de 2019.

VIÉGAS, J.; VIÉGAS, T. - **Aprendendo percussão: clave**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wWubKLh0GZw> e acessado em 09 de Janeiro de 2019.

VIEIRA, V. B. - **A importância do canto dentro do ritual Awê Pataxó**. Trabalho de conclusão de Curso Acadêmico - UFMG. Formação Intercultural de Educadores Indígenas FIEI, 2016

VIANNA, Hermano. O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

VILA, J. H. - **Conceito de síncope**. Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo (CREMESP) e disponível em <http://www.cremesp.org.br/pps/Sincope.ppt>.

VIOLA, P. - **Argumento**. Faixa nº2 do álbum 'Paulinho da Viola'. Rio de Janeiro, EMI/Odeon, 1975.

VIRADOURO - **Viradouro, 1997: Trevas! Luz! A explosão do Universo**. Gravação do samba enredo executado no desfile da Sapucaí do mesmo ano. Disponível em <https://soundcloud.com/carlos-palombini/viradouro-1997-trevas-luz-a-explosao-do-universo> e acesso em 5 de Janeiro de 2019.

VYGOTSKY, L. S - **Pensamento e linguagem**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

WAGEMANS, J.; et al. - **A century of Gestalt psychology in visual perception: II. Conceptual and theoretical foundations** - Psychological bulletin, vol.138, 6ª edição, p.1218-52, 2012.

WALLASCHEK, R. - **Primitive Music: An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races**. Londres: Longmans, Green, and Company, 1893.

WAMPOLE, C. - **The Essayification of Everything**. Artigo no The New York Times de 26 de Maio de 2013. Disponível em <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/05/26/the-essayification-of-everything/> e acessado em: 14 Dez 2018.

WARD, J. - **Gregorian Chant**. Washington, The Catholic Foundation Press, 1923.

WASHBURN, C.; DEMO, M. (eds.) - **Bad Music: The Music We Love to Hate**. London, Routledge, 2004.

WATANABE, K. - **A Japanese Path to Mindful Communication: Understanding the Silence of the Japanese, in Mindful Communication for Sustainable Development: Perspectives from Asia**. Kalinga Seneviratne (Ed.). Los Angeles, SAGE, 2018.

WEBER, M. - **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

WEGNER D; et al - **Transactive memory in close relationships**. Journal of Personality and Social Psychology. Vol. 61, n.6, pp. 923-929, 1991.

WEINBERG, G.; et al - **A Real-Time Genetic Algorithm in Human-Robot Musical Improvisation**. Atlanta, Georgia Institute of Technology, Music Technology Group, 2008.

WESTHEIMER, G. - **Visual Acuity**. In: MOSES, R. A.; HART, W. M. (Editores), Saint Louis, Adler's Physiology of the eye, Clinical Application, The C.V. Mosby Company, 1987.

WHITEMANN, H. - **Iron Maiden to rock Brazil... again**. Matéria da CNN do dia 28 de Novembro de 2008. Disponível em <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Music/11/28/iron.maiden.tour/> e acessado em 17 de Setembro de 2015.

WHITMAN, W. - **Song of Myself**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

WORTHEN, D. - **A Practical and Historical Guide to Johann Sebastian Bach's Solo in A Minor BWV 1013**. Illinois, Southern Illinois University, 2017,

WILLIAMS, W. - **Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture**. Boston: Beacon Press, 1992.

WISNIK, J. - **O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WITTGENSTEIN, L. - **Investigações filosóficas**. São Paulo, Editora Vozes, 8ª edição, 2012.

WRANGHAM, Richard - **Catching Fire: How Cooking Made Us Human**. London: Profile Books, 2009.

WYATT, B. - **History of the vuvuzela: The fight for the right to the horn**. CNN Sports, 17 de Junho de 2010. Disponível em <http://edition.cnn.com/2010/SPORT/football/06/17/world.cup.vuvuzela.africa/index.html> e acessado em 09 de Outubro de 2018.

ZELAZKO, A. - **10 Classical music composers to know**. Enciclopédia Britannica, disponível em <https://www.britannica.com/list/10-classical-music-composers-to-know> e acessado em 15 de Maio de 2017.

Material audiovisual consultado

1 minuto de silêncio pela morte do Senna - Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=Yjfew54PgvQ>. Publicado em 14 de mar de 2007 por Claudio Sanvido e acessado 19 Jan 2019.

Torcida brasileira cantando o hino a capela na Copa da Russia - Disponível em

<https://goo.gl/rzQovo>. Publicado por Troll Futebol Clube em 27 de Junho de 2018 e acessado em 04 de Novembro de 2018.

President Ronald Reagan - "Evil Empire" Speech - Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=do0x-Egc6oA> . Publicado por MCamericanpresident em 17 de Março de 2008 e acessado em 08 de Junho de 2017.

Robot Music - featuring Shimon, the robotic marimba player - Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=I9OUbqWHOSk> Publicado por The Kennedy Center em 9 de set de 2015. Acessado em 19 de Julho de 2018

Créditos das imagens

P.13 - SCHAGEN, V.G. -Nova totius terrarum orbis tabula. Amsterdam, 1689. Mapa-múndi, 48,3 x 56 cm.

P.18 - DESCARTES, R. - Diagrama de refração ocular. In: Discurso sobre o método..., Leiden, 1637. Esculpido em madeira.

P.22 - NORTON, M. - Copa da floresta tropical no Instituto de Pesquisa da Malásia. Malásia, 2008, fotografia.

P.27 - HODAN, G. - Bolhas. circa séc. XXI. Disponível em www.publicdomainpictures.net

P.31 - BRUEGHEL, J. - The Senses of Sight and Smell. Brussels, circa séc. XVI. Museu do Prado, óleo sobre tela.

The Senses of Hearing, Touch and Taste, circa séc. XVI. Museu do Prado, óleo sobre tela.

P.36 - HOLSTON, K.- Ultrassom de Renate Keller Grabowsky. Afeganistão, circa séc. XXI.

P.39 - BOURNE AND SHEPERD - Sino de Mengoon. Índia, 1873. Doação de Catherine and Ralph Benkaim

P.41 - RADIO GARDEN - Foto de tela disponível em <http://radio.garden/> , s/d.

P.45 - INFROGMATION - Drummers at jazz funeral for Danny Barker, New Orleans. Louisiana, 1994.

P.49 - PHOTO DHARMA - Nagasena. Tailândia, 2009.

P.72 - Kit de silent party. Divulgação.

P.73 - SOUNDCLOUD - Captura de tela do canal Ser Sonoro. Disponível em <https://soundcloud.com/user-528846260>

P.77 - SENSE AND SOUND - Captura de tela do site do projeto. Disponível em <http://www.senseandsound.org/about-us/>

P.95 - CAROLSFELD, J. S. - A Batalha de Jericó, Alemanha, séc. XIX.

P.98 - BBC - Rastafari Bobo Shanti Nyabinghi Church, s/d. Disponível em <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p02696wr>

P.100 - KODO - Taiko Drumming, s/d.

P.103 - AUTOR DESCONHECIDO - Tubas de guerra. Domínio público no Japão, início do séc. XX

P.107 - CORBIS - Gorilla beating chest, s/d.

P.110 - CRUMB, G. - Mãe e filho II. Vanuatu, 2011.

P.113 - UNIVERSIDADE DO ALASKA - Bowhead whale. Fairbanks, s/d.

- P.116 - ARTISTA DESCONHECIDO - São Gregório. DEA/Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Getty Images Roma, circa, 1625.
- P.122 - AUTOR DESCONHECIDO - Infantaria Russa, circa 1910. Domínio Público.
- P.126 - FEMI, A. - Three Talking Drummers, One Dancer. Nigéria, 2016.
- P.128 - AUTORES DESCONHECIDOS -Osiris, Isis e Harpocrates (Domínio Público, The Met) / Trimurti (artesãos de Muradabad, Índia). Montagem de fotografias das estátuas.
- P.133 - BRY, T. - Os Filhos de Pindorama. Alemanha, 1562. Ilustração.
- P.154 - PATAXÓ, A. - Memória Pataxó. Bahia, 2016, acrílica sobre tela.
- P.158 - Organização espacial ameríndia (montagem elaborada pelo autor) - baseada em 6 imagens: (1) Retirada de NOVAES, Sylvia Caiuby (org). Habitações Indígenas. São Paulo: Nobel/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1983; (2) JOSÉ MEDEIROS - Ritual de dança da tribo caiapó kuben-kran-ken, 1957, Pará, Acervo Instituto Moreira Salles; (3) *idem* - Vista aérea de aldeia indígena (possivelmente Xavante), c.1950, Parque Indígena do Xingu, MT. Acervo Instituto Moreira Salles. (4) NOEL VILLAS BÔAS - Aldeia Kamayurá, Alto Xingu, fotografia de Noel Villas Bôas, c.1990; (5) THEODORE DE BRY - Aldeia tupinambá, 1592. Biblioteca Guita e José Mindlin; (6) LArS Løvold - Shabono Yanomami na Venezuela , c.1990.
- P.163 - Espectrograma sonoro da fala do Encantado (montagem, elaborada pelo autor) - baseada em representações visuais criadas por meio do software Sonic Visualizer 3.0 (desenvolvido pelo Centre for Digital Music at Queen Mary, University of London) a partir de gravações realizadas pelo próprio autor do Awê da Lua Cheia, entre os Pataxó, na aldeia Barra Velha, Bahia, em 12 de Janeiro de 2017.
- P.166 - Arte Kaxinawá (montagem, elaborada pelo autor) baseada em 4 imagens: GURGEL, D./Secom - Imagens 1, 2 e 3. MARCK, J. - imagem 4.
- P.168 - ARKISTO, Y. - Orquestra Sinfônica da Rádio Finlandesa. Yle Archives. Finlândia, 1939.
- P.171 - WHITE, J. - Cerimônia dos guerreiros Secotan (Algonquinos) na Carolina do Norte. Londres, 1585, óleo sobre tela.
- P.178 - MEMLING, H. - Anjos Musicistas. Alemanha, circa 1460.
- P.183 - DELACROIX, E. - A liberdade guiando o povo. França 1830.
- P.187 - RUGENDAS, J. M. - Lundu. Brasil, 1835.
- P.191 - AUTOR DESCONHECIDO - Capa da partitura original da canção "Te voglio bene assaje". Nápoles, 1839.
- P.195 - GALIEN-LALOUE, E. - O Moulin Rouge a noite. Paris, circa 1906.
- P.199 - AUTOR DESCONHECIDO - A rotunda de Ranelagh. In: A collection of advertisements and paragraphs from the newspapers, relating to various subjects. Publick exhibitions and places of amusement. Londres, 1751.
- P.203 - PETERSON, C. - The Mosh Pit at EndFest. Washington, 1991.
- P.209 - PERRY, R. - Clapton is God. Londres, década de 1970.
- P.216 - MAXIMUS. V.- In: Facta et dicta memorabilia, livro IX. circa 30. Ilustração da edição de 1470.

- P.218 - WEST, T. - Beatlemania - Central Press/ Hulton Archive/ Getty Images
- P.221 - FOTÓGRAFO DESCONHECIDO. Publicado originalmente na The Sketch, Londres 1913. Montagem feita pelo autor com manchetes dos jornais New York Times, Omaha World Herald e outros não identificados.
- P.229 - GIBSON, M. - Tatuagem do iron Maiden, s/d, disponível em www.monkido.com
- P.234 - NASA - Disco de Ouro contendo Sons e Saudações do Planeta Terra, 1977.
- P.236 - BARRAL, F. - Loja de disco. Mr Cup/Unsplash.
- P.239 - NOTT, J.; ROBINS, G. - Ilustração do livro Indigenous Races of the Earth, 1857.
- P.242 - AUTOR DESCONHECIDO - Foto de João da Bahiana, retirado de <https://noticias.bol.uol.com.br/especiais/samba-100-anos/index.htm?foto=5>
- P.244 - A&M RECORDS - Capa de Reggatta de Blanc, álbum da banda The Police, 1979.
- P.250 - AUTORES DESCONHECIDO - montagem feita pelo autor com produtos da marca Ramones.
- P.256 - WEISS, M. - Dee Snider, 1985.
- P.262 - BIG BOY & ADEMIR – Foto da contracapa do álbum Baile Da Pesada, 1971.
- P.268 - LAING, A. - Jelleman of Soolimana. Jelleman of Kooranko, 1825.
- P.271 - SHEPELEVA, T. - Spiral strand of DNA on the dark background. Shutterstock.
- P.276 - SMALL, J. - Frame do vídeo 'Walk this Way', do Aerosmith e Run DMC, 1986.
- P.281 - FLASH, G.; FURIOUS FIVE - Foto do disco 'On the Strength', 1988.
- P.285 - KONDZILLA - Frame do vídeo 'Bum Bum Tam Tam' do MC Fioti, 2017.
- P.291 - BOETTCHER, P. - Kraftwerk ao vivo em 2013.
- P.294 - NATIONAL PARK SERVICE - Frieda Hempel com empregados da Companhia Edison. United States Department of the Interior, Edison National Historic Site, 1918.
- P.298 - DIGITAL DOMAIN - Holograma de Tupac Shakur. California, 2012.
- P.302 - DUCHAMP, M. - A Fonte (1917). ADAGP, Paris and DACS, London 2017. Fotografia © Tate.
- P.306 - REUTERS - Nanami 'Seven Seas' Nagura. Finlândia, 2008.
- P.309 - FÜRSCHTUA - Tony Iommi na turnê Heaven And Hell. Zürich, 2009.
- P.314 - QUT MEDIA - O baterista Jason Barnes e sua prótese robótica, 2013.
- P.318 - WHITACRE, E. - <https://ericwhitacre.com/>
- P.321 - NAGAO, T. - Hokusai – The Great Wave of Kanagawa with mc, cupnoodle, kewpie, kikkoman and kitty, 2012. Digital contents.
-