

Maria Helena Charro

**Comunidades sonoras:
mito e tecnopoéticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação na Contemporaneidade. Orientador: Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes.

**Faculdade Cásper Líbero
São Paulo
2012**

Charro, Maria Helena

Comunidades sonoras: mito e tecnopoéticas./
Maria Helena Charro – São Paulo, 2012 + 1 CD-Rom.

174 f. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado
em Comunicação.

1. Processos midiáticos. 2. Comunidades sonoras. 3. Música eletroacústica.
4. Tambores e danças. 5. Cultura do ouvir. 6. Ecologia da comunicação. I. Menezes,
Jose Eugenio de Oliveira. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em
Comunicação. III. Título.

Ulisses, navegando ao sabor da sorte, deixa os saberes
herméticos e as histórias moldadas em estruturas,
inventa o saber inventivo e a história aberta, novo tempo.
Michel Serres

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Em memória de minha mãe, Diva Gavioli.

Antonio, Alexandre, Fernando, Marina e Paula,
pelo amor incondicional, pelos laços que nos unem,
pela incansável motivação, sabedoria e inspiração.
Pela felicidade do nascimento do primeiro neto, Francisco.

Sou grata,

a José Eugenio de Oliveira Menezes, meu orientador, pela interlocução e laços acadêmicos que nos unem desde 2003, pelo brilho pedagógico de suas pesquisas, grande incentivador no desenvolvimento deste trabalho.

a Malena Segura Contrera, membro da banca de mestrado, pela coerência e sabedoria de suas pesquisas acadêmicas entrelaçadas com a vida e a cultura.

a Luís Mauro Sá Martino, membro da banca de mestrado, pelo ouvido musical que compreende a aliança entre lógica e poética.

a Dimas A. Künsch, coordenador do Programa de Pós-graduação de Mestrado da Cáspier Líbero, pela posição de ouvidor neutro nas questões interpessoais da vida acadêmica.

a todos os professores de mestrado da Cáspier Líbero, em especial à querida Dulcília Helena S. Buitoni pela sua sensibilidade acadêmica.

a Daniel, Jairo, Marinalva, Gislaine, colaboradores incansáveis e dedicação constante frente à secretaria de Pós-graduação da Cáspier Líbero.

aos colaboradores da biblioteca da Cáspier Líbero pela assistência constante no desenvolvimento de buscas bibliográficas.

aos queridos amigos pelas relações de amizade: Jurema, Bruno, Vera, Beatriz, Serginho, Dora, Guto, Mayara, Luana, Gabriel, Danielle e Valdez.

Charro, Maria Helena. **Comunidades sonoras**: mito e tecnopoéticas. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2012.

RESUMO

Este trabalho tem como objetos de pesquisa duas pequenas comunidades sonoras: a comunidade dos ouvintes da música eletroacústica e a cerimônia do *long dance*, ritual indígena contemporâneo ao som de um tambor da comunidade *Sound Peace*. Para o entendimento dos processos comunicativos que ocorrem nessas comunidades para além da telemática, este trabalho acolhe as noções de comunicação em duas vertentes: a comunicação como vinculação dos corpos de acordo com o CISC da PUC/SP e do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero, bem como a comunicação como ‘acontecimento’ do Filocom/ECA/USP. O método de investigação lembra o modelo sistêmico ou ecológico envolvendo experiência e observação do pesquisador com descrição fenomenológica. Discorre sobre os distúrbios provocados pela era das imagens-luz e pelo logocentrismo da modernidade, com referenciais teóricos propostos pelo grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero. Como contraponto ou resistência a esses resíduos da modernidade emergem do concreto, do seio social, pequenas comunidades nômades, em que seus membros compartilham algo em comum pelo sentimento de pertença e empatia. A essas características, as comunidades sonoras acrescentam os vínculos sonoros, trazendo a tridimensionalidade do corpo, a escuta atenta e o retorno ao mito. Ao final, este trabalho descreve as comunidades sonoras: 1 O ambiente de um concerto de música eletroacústica, acrescentando bases teóricas dos principais movimentos da arte da música erudita do século XX. 2 As cenas de uma cerimônia do *long dance*, adicionando referenciais antropológicos sobre rituais indígenas, mito, dança e tambor.

Palavras-chave: Processos midiáticos. Comunidades sonoras. Música eletroacústica. Tambores e danças. Cultura do ouvir. Ecologia da comunicação.

ABSTRACT

This work investigates and describes two small sonorous communities: The ambience of a concert of electroacoustic music and the scenes of long dance ceremony, contemporary indigenous ritual to the sound of a drum. To the understanding of these communicative processes on this communities beyond the telematics, this paper receives the concepts of communication from two fronts: the communication as binding of the bodies in accordance with the CISC of the PUC/SP and the Group of Research Communication and Culture of Listening of Faculdade Cásper Líbero, as well as the communication as an 'event' of Filocom/ECA/USP. The inquiry method remembers the systemic or ecological model, involving experience and comments of the researcher with phenomenological description. It discourses on the disturbances caused by the light-images and by the rationality of the modernity. As a counterpoint or as a resistance to this waste of modernity arise within the social, small nomadic communities, in which its members share in common with the feeling of belonging and empathy outside of the mainstream. To these characteristics the sonorous communities in this work nourish themselves of the elements of communities and add qualities with the web of the sonorous bonds, which bring the three-dimensional of the body, mindful listening, the technical poetry and the return to the myth. This work describes the sonorous communities: 1 The environment of a concert of electroacoustic music, adding theoretical references of the main movements of the art of the erudite music of century XX and its origins. 2 The scenes of the long dance ceremony, a contemporary native ritual, adding anthropological references about shamanism, myth, dance and drum.

Keywords: Media process. Sonorous communities. Electroacoustic music. Drums and dances. Culture of listening. Communication ecology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CAMPO COMUNICACIONAL EM DESLOCAMENTO	18
1.1 A comunicação e os grupos de pesquisa	21
1.1.1 Os vínculos e o eterno retorno.....	22
1.1.2 A flecha do tempo e o acontecimento.....	26
1.2 Experiência e fenomenologia	32
2 TENSÕES NA CULTURA	36
2.1 Corpo: não posso perceber sem a sua permissão	38
2.1.1 Eco e Narciso.....	42
2.1.2 As bases antropológicas dos sentidos.....	46
2.1.3 Vazios e silêncios.....	50
2.2 Mimese e imaginário	52
2.3 Entre deuses e máquinas	62
2.4 Um sonho do pertencimento	68
2.4.1 A lógica da identidade.....	69
2.4.2 Ser <i>qual-quer</i>	73
3 COMUNIDADES SONORAS	80
3.1 Sala Escura – A música eletroacústica	89
3.1.1 A música concreta e a música eletrônica.....	97
3.1.2 Estética acusmática.....	100
3.1.3 Teatro Sonoro.....	102
3.1.4 O tempo na escuta acusmática.....	108
3.1.5 Ver(e)dito: Um livro para ser ouvido.....	110
3.1.6 Considerações.....	111
3.2 Tambores e Danças – A cerimônia do <i>long dance</i>	113
3.2.1 O xamanismo urbano.....	115
3.2.2 Os xamãs e os pueblos.....	117
3.2.3 A porteira.....	123
3.2.4 <i>Communitas</i>	129
3.2.5 A cerimônia.....	133
3.2.6 Considerações.....	138
CONSIDERAÇÕES DO PERCURSO	141
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE	150
A - Roteiro de CD: Comunidades Sonoras: mito e tecnopoéticas	150
B - Entrevistas	151
1 Rodolfo Valente.....	151
2 Nilton Costa.....	160
3 Paulo Suzuki.....	165
4 Maria Lucia Brenélli.....	168
ANEXOS	172
Notas sobre a composição <i>O livro do Ver(e)dito</i>	172

INTRODUÇÃO

Inicialmente, antes de decidir sobre o objeto de investigação para a dissertação de mestrado, esta pesquisadora tinha em mente não apenas transcender o campo comunicacional restrito aos estudos dos grandes centros telemáticos, mas igualmente apontar pequenos movimentos culturais espontâneos que se formam aqui e ali no concreto da contemporaneidade como fenômenos marginais em oposição e mesmo resistência ao racionalismo da modernidade em crise, à era das imagens-luz e da informação. Manter-se à margem desses grandes centros são pistas pedagógicas para a manutenção da produção dos sentidos, da aventura do corpo abandonar o sedentarismo, e voltar a ser nômade, vaguear, errar, enfrentar perigos, defrontar-se com os mistérios da vida.

Nesse êxodo de busca por novas experiências comunicativas para investigação, esta pesquisadora acabou por eleger duas pequenas comunidades sonoras com suas qualidades que indicam possibilidades de produção dos sentidos com o retorno ao mito e à complexidade da escuta atenta. Sob essa perspectiva, este trabalho estuda e descreve a ambiência de um concerto de música eletroacústica realizada em maio de 2010, no PANaroma, Unesp (Universidade Estadual Paulista) Teatro Sonoro (PUTS), e as cenas de uma cerimônia do *long dance*, ritual indígena contemporâneo da Comunidade *Sound Peace*, ocorrida em novembro de 2009, em Extrema, Minas Gerais.

A investigação sobre as *Comunidades sonoras: mito e tecnopoéticas* tem como principais referenciais teóricos os pressupostos epistemológicos do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero, bem como do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Mídia e da Cultura – CISC/PUC/SP, que apresentam, entre outras propostas, a acepção do termo comunicação como processos vinculativos. Esses processos que enlaçam acrescidos de uma cultura de escuta atenta possibilitam um retorno ao corpo que se esconde atrás das telas e das máquinas, isto porque os sons, eles mesmos, têm a capacidade de potencializar a vibração do corpo diante dos corpos dos outros, “ampliando o leque da sensorialidade para além da visão”, de acordo com Eugenio Menezes (2007:167), integrante do grupo de pesquisa ‘cultura do ouvir’. Como diz Michel Serres, é necessário corpo para haver cultura. E partindo do que é indispensável ao homem, para sua formação mental e espiritual, que a ‘cultura do ouvir’ propõe estudos aprofundados sobre os sentidos e suas bases antropológicas, envolvendo

inclusive o imaginário e a retomada do mito com suas funções pedagógicas, sociológicas, místicas e cosmológicas.

Considera-se, sob esse aspecto, que os elementos teóricos enunciados acima não apenas enriquecem e alargam a investigação no campo comunicacional, mas também trazem em seu interior pesquisa que visa desenvolver e aprimorar as percepções nos processos comunicativos. Além desse posicionamento epistemológico, a proposta da investigação dos sentidos, imaginário e mitos, entre outros, são pertinentes como contribuição para o entendimento da ocorrência da comunicação nas comunidades sonoras, objetos desta pesquisa.

Deve-se salientar antes do início dos detalhamentos dos capítulos deste trabalho, que as bases teóricas sobre a necessidade do retorno ao corpo, e suas pesquisas estão implícitas nos entremeios do desenvolvimento deste trabalho como fonte de inspiração original, através dos autores Norval Baitello Júnior e José Eugenio de Oliveira Menezes. Suas contribuições há alguns anos já se incorporaram ao modo perceptivo e intuitivo desta pesquisadora ao observar a cultura. Sob esse enfoque, fomos buscar autores que reforçassem essa mesma postura de investigação que compreende, mais do que tudo, uma pedagogia, um desejo de retorno ao encantamento do mundo pela tridimensionalidade do corpo.

Na tentativa de encontrar saberes que se juntam para dar suporte referencial teórico, caiu-se no limbo, nos labirintos do conhecimento, distanciando-se por demais dos objetos da pesquisa, já considerados um desafio para serem investigados. Por fim, um fio de Ariadne, ainda que invisível, foi encontrado na obra *A teia da vida*, do físico Fritjof Capra, que, com sensibilidade, nos conduz ao longo deste trabalho pontuando rumos e passagens nem sempre fáceis, mas coerentes. Entre as contribuições do autor, encontram-se as descobertas sobre as estruturas dissipativas na física quântica, indicando as relações entre o tempo cronológico e o ‘acontecimento’, aquele que surge ligeiramente desviado da linearidade e do curso normal das ações e das coisas, de onde emergem a diferença e a surpresa. Os estudos de Capra passam pelo método sistêmico ou ecológico, apontando as redes de relações entre os indivíduos e o lugar, surgindo um padrão de organização entre externo e interno, sendo esse padrão o principal objeto para investigação. O autor oferece, ainda, os vestígios sobre os achados arqueológicos na França em 1994, indicando que, pelo menos há 35 mil anos, o homem já demonstrava a habilidade de criar e imaginar; prenhe de sacralidade. Além do mais, com as pesquisas de Capra foi possível entender os movimentos e as descobertas da ciência: a aridez do

racionalismo que perdurou na modernidade, e suas relações, ao final, com o descrédito dos sentidos para a ciência. Soma-se às contribuições do autor a importância de compreender a natureza, desprovida de hierarquias, para a formação de comunidades humanas. Por fim, Capra nos conduz para a necessidade primeira de um religar-se ao outro e ao cosmos, com suas teias de relações, fornecendo inclusive indicações para uma mudança paradigmática, que inclui transformação da ênfase da visão para a audição, e que coincide com a mudança dos valores masculinos para os femininos, assim como o enfoque da ciência racional deslocada para a ciência que inclui e une a sabedoria intuitiva ao *logos*. Capra, segundo se depreende, oferece pistas, dialoga e fortalece as questões levantadas pela ‘cultura do ouvir’.

A seguir, detalham-se os capítulos desta pesquisa.

Os membros das comunidades sonoras aqui estudadas buscam, pela experiência a partir de um espaço no concreto, para além da telemática, a produção de novos sentidos, observada tanto na complexidade da escuta atenta e radical da música eletroacústica; bem como na retomada dos mitos e seus deuses na cerimônia do *long dance* ao som de um tambor, que pode proporcionar expansão perceptiva e eliminar a artificialidade das coisas, seus ‘conceitos’ e vernizes que a cultura nos impõe. É sob essa perspectiva que este trabalho considerou relevante buscar as noções de comunicação deslocadas da informação. Esse tema é tratado no item *Comunicação e grupos de pesquisa*, do primeiro capítulo, intitulado *O campo comunicacional em deslocamento*. Nesse contexto, investigam-se as noções de comunicação em duas vertentes.

A primeira é a noção de comunicação em seu sentido antropológico, isto é, como aquela que enlaça e vincula os corpos pela relação, anteriormente citado, de acordo com os estudos do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Faculdade Cásper Líbero. Considera-se ainda que a comunicação como vinculação e relação se consolide nos encontros e reencontros, nas festas e nos rituais, enfim, no tempo cíclico como o das colheitas e das esferas, como relata Mircea Eliade na obra *O mito do eterno retorno*.

A segunda acepção de comunicação relaciona-se aos ‘acontecimentos’ portadores de sentido, a partir dos estudos do Filocom da ECA/USP. Para melhor entendimento do que é um ‘acontecimento’, este trabalho foi buscar nos estudos do físico Ilya Prigogine a noção de ‘acontecimento’ relacionado também ao tempo. É no

cronos, na flecha do tempo, que pode ocorrer um evento entre coisas e pessoas, marcando com coerência o tempo cíclico, em que surge o diferente, a criação e a surpresa, enfim o ‘acontecimento’. Entre os autores principais para discorrer sobre o tema estão Martin Buber com o Eu/Tu; Georges Bataille, que traz a descrição da experiência no extremo do possível; Henri Bergson, que demonstra a importância da música e seu movimento para a percepção do antes e do depois. Mas há nesse tempo a sua ambivalência, o encarceramento do homem no cruel cronos.

A seguir, ainda no capítulo 1, no item *Experiência e fenomenologia*, discorre-se sobre o método utilizado para investigar as comunidades sonoras, lembrando o modelo sistêmico ou ecológico apresentado pelo físico Fritjof Capra, e análogo às propostas do sociólogo francês Michel Maffesoli, e em desenvolvimento no grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir. O método utilizado destaca a importância da observação e descrição dos fenômenos e qualidades, extraídos da experiência, em que o pesquisador passa a ser um ente intersubjetivo, misturado nas experiências dos homens, coisas e lugares, conforme Maffesoli.

O capítulo 2, *Tensões na Cultura*, pretende entender os processos que geraram a hipertrofia da visão e o ressecamento da vida na modernidade. Esses elementos e seus detalhamentos são descritos neste capítulo como aqueles que, entre outros, pelas suas carências e debilidades originaram a formação de nanocomunidades, como as sonoras; uma possibilidade de resistência aos excessos da cultura dos *media* e da racionalidade que a modernidade deixou como legado. O capítulo acabou por tornar-se denso em função do grande leque de autores escolhidos e de suas pesquisas e enfoques instigantes; assim, o tema estendeu-se na tentativa de compreender seus meandros. Nem tudo ficou claro, e as questões levantadas e em aberto proporcionam o prazer de constatar que as teorias, assim como a cultura, são transitórias, complexas e incertas como a vida, onde a dúvida e o conhecimento estão a todo o momento trocando de lugar.

No item *Corpo: não posso perceber sem a sua permissão*, fez-se um percurso histórico sobre a supremacia da visão e declínio da audição no Ocidente, de acordo com Christoph Wulf e o medievalista Paul Zumthor, entre outros autores. Discorre-se ainda sobre os mitos de Eco e Narciso, as importantes metáforas da audição e visão na contemporaneidade. Em seguida, a partir do antropólogo H. Plessner, ressalta-se a relevância dos sentidos não apenas para o conhecimento, mas como forma de produzir sinestesias e permitir a convivência com a sensação de incompletude humana. Essa

incompletude ou descontinuidade no homem é resultado da divisão entre corpo e organismo, conforme Plessner, em que o homem está em permanente luta entre corpo e organismo, isto porque não agimos exatamente de acordo como o nosso organismo deseja, mas pela intencionalidade do sujeito que representa o corpo. A hipótese de Plessner é de que a interação entre corpo e organismo é possível a partir do encontro das intermodalidades perceptivas sem hierarquias, no entanto, o corpo precisa permitir esse acesso.

As considerações sobre *Mimese e imaginário* são tratadas no item 2, em que se descrevem os seus principais conceitos a partir do antropólogo Christoph Wulf, que aponta a redução do imaginário pelo excessivo, ou hiper-realismo das imagens técnicas que se propagam como ‘vírus’. Discorre-se sobre a mimese e suas ambiguidades: de seu caráter pedagógico, a mimese transforma-se em mimetismo, simples cópia da *mediosfera*, o imaginário dos *media*, este último termo cunhado por Malena Contrera.

A técnica é um legado de conhecimentos acumulados no tempo, transforma o espaço e os homens, instala-se no imaginário como substituto dos deuses espirituais e dela não podemos mais prescindir. Essas questões são tratadas no item *Entre deuses e máquinas*, apontando-se a sua ambivalência com base em Milton Santos, Vilém Flusser e Malena Contrera.

As características assinaladas neste capítulo têm a intenção de aprofundar os distúrbios e carências do homem contemporâneo provocados pela *mediosfera* e a racionalidade das certezas da modernidade. Ressalte-se que os elementos apontados no capítulo coexistem com outros valores que vão surgindo, timidamente, na cultura, com o abandono do conceito de identidade, indo buscar nas comunidades em gestação o sentimento de pertencer e compartilhar de um objetivo comum pela empatia. As comunidades sonoras, neste trabalho, fazem parte desses deslocamentos na cultura, denominados de lógica da diversidade. Esse é o tema tratado no item *Um sonho do pertencimento*.

Falar sobre comunidades implica diminuir a importância do termo identidade e acrescentar seu elemento constitutivo que pressupõe sentimento de pertencer. O item *Um sonho do pertencimento* trata do declínio do termo identidade, da lógica clássica de identidade, do sonho do pertencimento e por fim a gestação de nanocomunidades, com o objetivo de justificar o tema ‘comunidades sonoras’ desta pesquisa.

No subitem *A lógica da diversidade*, discute-se o termo identidade a partir de Stuart Hall que o coloca sob rasura porque é construído na diferença, implicando os

termos inclusão e exclusão. Fritjof Capra reforça o entendimento de que buscar uma identidade interior e individual acaba por gerar ansiedades, porque “nessa procura não se encontra nenhuma entidade desse tipo”, assim, o foco deveria ser deslocado para as relações. Nessa mesma perspectiva, o neurocientista italiano Mauro Maldonato considera que identidade passa a ser relacional, uma história de vida plural e constantemente refeita, porque, afinal, “somos uma federação de almas”.

No subitem seguinte, intitulado *Ser qual-quer*, faz-se um breve percurso pela etimologia da palavra comunidade, a partir de Roberto Esposito. Neste espaço, os autores Martin Buber, Fritjof Capra e Michel Maffesoli endossam a ideia de se formarem comunidades em oposição à soberania das nações. Enquanto esses modelos ideais de assentamentos comunitários estão ainda distantes da realidade, emergem espontaneamente na sociedade pequenas comunidades nômades, cujos membros de forma ideal e um tanto utópica são um ser *qual-quer*, que quer e deseja, sem pressupostos nem biografia, de acordo com o italiano Giorgio Agamben, um ser que escolhe ou cria uma comunidade para compartilhar algo em comum, como as comunidades sonoras a serem descritas no próximo capítulo.

Na introdução do capítulo *Comunidades Sonoras*, descrevem-se os pontos em comum entre as comunidades sonoras dos ouvintes da música eletroacústica e a cerimônia do *long dance*, da Comunidade *Sound Peace*. As duas comunidades sonoras, conforme esta pesquisa, buscam experiências únicas, complexas, enfim, produtoras de sentido: uma tentativa de desprogramar o programa que a *mediosfera* legou à cultura. Os membros dessas comunidades fornecem indícios de acrescentar o que falta na cultura mediática como o acolhimento e o coletivo, trazendo a tridimensionalidade do corpo com a recuperação da escuta não apenas musical, mas no sentido de ampliação perceptiva pela comunicação como experiência, pela possibilidade do envolvimento de todo o corpo que os sons são capazes de produzir. As comunidades sonoras objetos desta pesquisa nutrem-se dessas características e acrescentam qualidades como o retorno ao mito e à tecnopoética.

Mas afinal, o que é um som? Tentando responder a essa pergunta de forma elementar, faz-se uma breve descrição sobre a fisicalidade dos sons a partir dos estudos do músico José Miguel Wisnik em seu livro *O som e o sentido*.

Este capítulo desdobra-se em dois grandes itens para tratar separadamente das duas comunidades sonoras com suas singularidades: *Sala Escura*, e *Tambores e Danças*. As diferenças entre sons, ruídos e música são tratadas no item *Sala Escura*.

Para entender a música como criação artística do homem, e a maneira que os povos se utilizam dos sons, recorre-se ao músico José Miguel Wisnik. Nessa abordagem histórica musical o autor a divide didaticamente em modal, tonal, serial e, finalmente, os eventos sonoros simultâneos, última modalidade, na qual se insere a música eletroacústica. As origens da música eletroacústica datam de 1948, com o conceito de música concreta e de acusmática introduzido pelo francês Pierre Schaeffer, e com a música elétrica na Alemanha, um ano depois, com a introdução da palavra justaposta *eletroacústica*. Esta modalidade contemporânea é música erudita, considerada como evolução histórica ocidental da própria música, que utiliza a mais avançada tecnologia como extensão do pensamento, elevando os sons a uma criação mais complexa e de experimentação, através da manipulação desses próprios sons em estúdios. Esse pequeno histórico da música eletroacústica é descrito, principalmente, pelos músicos Wisnik e Flo Menezes. Ressalte-se que entrar nos meandros históricos da música foi tarefa difícil para uma pesquisadora que nunca estudou música. Os conceitos técnicos descritos foram sendo assimilados aos poucos. E muito ficou por ser esclarecido.

A composição *O livro do Ver(e)dito* do músico Flo Menezes é o elemento central da descrição fenomenológica de um concerto da música eletroacústica, realizado em maio de 2010, no PUTS, Teatro Sonoro do Studio PANaroma, da Unesp, em São Paulo. Os subitens *Estética acusmática*, *Teatro Sonoro*, *O tempo na escuta acusmática* e *O livro do Ver(e)dito* destinam-se à descrição do concerto, além de acrescentar referenciais teóricos sobre temas correlatos. Há que se pontuar que os fruidores da música eletroacústica são em número reduzido, uma pequena comunidade que se mantém à margem das preferências musicais não apenas da *mediosfera* – que prefere músicas para consumo imediato – mas do público em geral.

Anteriormente, no capítulo *Tensões na Cultura*, o antropólogo H. Plessner, buscando a sinestesia das percepções na arte e na música, discorre brevemente sobre a produção musical contemporânea, mais especificamente da música eletroacústica, ressentindo-se da dificuldade da assimilação de seus códigos para a produção de sentidos. Felix Guattari e Gilles Deleuze são citados neste capítulo para engrossar as críticas à música eletroacústica, pontuando, de igual maneira as dificuldades em se fruir de sons sintetizados, distorcidos e transcodificados porque são desconhecidos da percepção, não trazem lembranças, nem ao menos vestígios de reminiscências dos ritornelos, dos estribilhos e das melodias que já existem na natureza, e que, segundo os autores, são fonte de inspiração para a criação musical.

Em seguida, no item *Considerações*, ressalta-se a questão da subjetividade frente à música: “ela é adesão ou a mais violenta recusa”, como pontua Wisnik. Um concerto de música eletroacústica reúne uma tribo, uma nanocomunidade disposta a ouvir múltiplas direcionalidades, sons que provocam a cada nova escuta uma descoberta como experiência única. A importância da aprendizagem da escuta atenta não se restringe à música eletroacústica, ela representa a possibilidade de tornar-se emancipado, tornar-se habilitado para ouvir o outro em silêncio, sem julgamentos, apenas como forma de acolher e compartilhar. E este será talvez o mais difícil dos treinamentos do homem.

Se os conceitos técnicos musicais e a história da música erudita investigados neste trabalho acabaram por tornar-se complexos e pesados no item *Sala Escura*, é porque assim o exigiu o tema. Há na memória, uma frase do compositor musical Beethoven de que as coisas verdadeiramente importantes são pesadas. Mesmo assim, no tema seguinte, *Tambores e Danças*, o assunto tratado talvez traga certa leveza desejada tanto para a pesquisadora como para os leitores deste trabalho.

A cerimônia do *long dance* ao som de um único e grande tambor, é o segundo objeto de investigação deste trabalho. Esta cerimônia é um dos rituais indígenas contemporâneos da Comunidade *Sound Peace*, criada em 1986 por Joseph Rael, indígena norte-americano idealizador de uma comunidade aberta, para além de seu povo. Nesse espaço, discorre-se sobre uma breve história de vida de Joseph Rael e seus ideais visionários de contribuir para a paz no mundo através dos sons.

No subitem *O xamanismo urbano ou neoxamanismo*, discute-se sobre o fenômeno urbano denominado de xamanismo, prática que tem florescido no Brasil e no mundo, como um legado espiritual da humanidade, aglutinando um conjunto de crenças ancestrais, um caminho de conhecimento considerado universal por seus praticantes. Em seguida, no subitem *Os xamãs e os pueblos*, pontuam-se, a partir dos estudos do mitólogo Joseph Campbell, as diferenças e semelhanças entre os indígenas caçadores e os indígenas agricultores norte-americanos e a fusão dessas duas culturas. Campbell, no livro *O voo do pássaro selvagem*, estava interessado nas lendas dos indígenas norte-americanos, no entanto, conforme seu relato, suas pesquisas acabaram por esbarrar na probabilidade de contatos humanos pré-históricos através do oceano Pacífico; o Velho Mundo seria a região originária da criação dos mitos, enquanto a América do Norte, com seus indígenas, mantiveram e difundiram esses ritos e mitos até o presente.

Nos subitens *A porteira*, *Communitas*, e por fim *A cerimônia* faz-se a descrição fenomenológica da cerimônia do *long dance* ao som de um tambor, invocando autores

como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Christoph Wulf, entre outros, que se somam com suas pesquisas para a compreensão de um ritual arcaico e místico que utiliza tambor e dança, com o objetivo de eliminar o *habitus* ou a mimese da cultura pela expansão perceptiva, de um religar-se ao cosmos, sem a utilização de ervas, como a *ayahuasca*.

Assim, parece-nos pertinente a afirmação de que há uma lógica da diversidade na cultura, em que coexistem o arcaico e a tecnologia de ponta, como nos diz Michel Maffesoli. Ou ainda, como bem assinalado pelo músico da aleatoriedade Emanuel Dimas de Melo Pimenta, não há um único paradigma a seguir, mas um legado de conhecimentos acumulados pela humanidade, do qual podemos usufruir como nossa legítima herança individual e coletiva.

No *Apêndice* desta pesquisa há roteiro de CD com músicas selecionadas para melhor entendimento das transformações da música erudita do século XX, além de cantigas indígenas ao som de tambores. Em seguida, há o registro de quatro depoimentos concedidos a esta pesquisadora sobre música eletroacústica e xamanismo, cabendo assinalar que nenhum dos membros da Comunidade *Sound Peace* em São Paulo aceitaram o convite para a entrevista. Os entrevistados são: Rodolfo Valente, Nilton Costa, Paulo Suzuki e Maria Lúcia Brenélli. Nos *Anexos* estão as “Notas sobre a composição musical eletroacústica *O livro do Ver(e)dito*”, cedidas gentilmente pelo músico Flo Menezes.

1 O CAMPO COMUNICACIONAL EM DESLOCAMENTO

Movem-se os átomos, não segundo a perpendicular,
mas desviando-se muito ligeiramente da direção
normal. É daí que provém a diversidade das coisas,
daquelas mesmo que se assemelham, e a sensação do
que é agradável ou desagradável, a liberdade das coisas.
Lucrécio Caro (1 a.C.)

O desafio é fazer comunicação de maneira que não se
trabalhe apenas com abstrações, mas com o concreto,
com um método que dê conta das misturas dos corpos
mergulhados no espaço da comunicação.
Eugenio Menezes

Há uma gradual mutação na cultura relacionada a mudanças de valores, comportamentos e modos de vida ainda periféricos, mas que despontam como brechas deixadas pela crise da modernidade ocidental que dividiu e separou o logos do mito; da exploração capitalista que gerou o descomedimento das imagens técnicas, do excesso de informação e da ideia que todos os desejos podem ser, afinal, satisfeitos pelo consumo. Em contraponto a esses paradigmas podemos observar na contemporaneidade a gestação de nanocomunidades. Como fenômenos anárquicos emergentes, estas nanocomunidades dão menor importância a determinados valores como, por exemplo, a marca da necessidade do homem do princípio de identidade. Surgem então, outros sonhos como o do pertencimento.

São elas, as comunidades com suas nano-inteligências e decisões que passam a desenvolver nestas últimas décadas a capacidade de produzir novos modelos como um reencantamento do mundo. Como diz o músico Melo Pimenta (1999), não há um único paradigma a seguir, mas intenção de unir períodos e eras passadas como nossa legítima herança pessoal e coletiva.

Sob a perspectiva assinalada acima, as nanocomunidades produzem pequenas e novas alternativas coletivas e retomam sonhos esquecidos, como os mitos. Alguns desses fenômenos entrelaçados formam os objetos de pesquisa deste trabalho para investigar de que forma eles estão sendo apropriados em duas pequenas comunidades sonoras, a princípio díspares: a comunidade dos ouvintes da música eletroacústica com sua tecnopoética e a cerimônia do *long dance* ao som de um tambor da Comunidade *Sound Peace*, de tradição indígena norte-americana.

Um dos conceitos sob rasura para a investigação dessas comunidades é a comunicação que se confunde com informação, buscando-se aqui outras dimensões de comunicação e suas temporalidades. Afinal, como ressalta o sociólogo Michel Maffesoli (2007), em sua obra *O ritmo da vida*, seria simplista e precário reduzir a comunicação aos *media* e à informação. Além do mais, os membros das comunidades sonoras em foco estão imbuídos de um imaginário que consagra mito e complexidade.

O segundo interesse neste capítulo é apontar um modelo de estudo que aborde mais do que quantidades e possibilidades de causa e efeito, mas suas qualidades e relações, além de incluir a descrição fenomenológica do ambiente de um concerto de música eletroacústica realizado em maio de 2010, no PANaroma Unesp (Universidade Estadual Paulista) Teatro Sonoro (PUTS), bem como a descrição de uma cerimônia do *long dance*, ritual indígena contemporâneo ao som de tambor, da Comunidade *Sound*

Peace, ocorrida em novembro de 2009, em Extrema, Minas Gerais. Da complexidade dessas relações e qualidades observadas, este trabalho considerou, além do mais, a necessidade da dinâmica dos estudos e o trânsito entre outras áreas do saber, isto porque, como diz o pesquisador Milton Santos, o mundo é um só e recorrer à transdisciplinaridade quando necessário é considerar a interdependência dos fenômenos que não são parcelas autônomas de uma dada disciplina ou campo de estudos, mas fazem parte de um sistema que outras áreas do saber podem elucidar (Santos, 1996: 17). E transgredir áreas de estudo às vezes é arejar o próprio campo.

Sobre o método investigativo, deve-se considerar que mais do que interpretar os fenômenos como o faz o método hermenêutico - que tem por objeto a interpretação dos textos, dos símbolos e das criações sagradas - , valoriza-se, como se disse, a importância da descrição e da observação dos eventos em espaços próprios, da investigação teórica para melhor entendimento de seus signos, assim como a experiência faz parte do método e da postura epistemológica. Este método lembra o modelo sistêmico ou ecológico apresentado por Fritjof Capra (2006a), e em desenvolvimento no grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir. Esse método está relacionado a uma mudança da ciência objetiva para a ciência epistêmica e seus questionamentos, com todas as implicações de aproximações e incertezas por certo distantes de verdades absolutas, isto porque as qualidades são sempre instáveis e intersubjetivas, relacionadas a uma ambiência e ainda ao observador, envolvendo outros possíveis (Capra, 2006a).

1.1 A comunicação e os grupos de pesquisa

As noções de comunicação a seguir estudadas estão relacionadas com a investigação das comunidades sonoras. Elas não são apenas um adendo, uma explicação, mas o reconhecimento de que os integrantes dessas comunidades sonoras, tanto da cerimônia nativa, quanto da música eletroacústica, guardam afinidades, pontos de intersecção e convergência na comunicação como produtora de sentidos num espaço concreto e coletivo, para além dos *media*. Elas inserem-se na ‘cultura do ouvir’, isto porque é através dos sons, da escuta atenta que pode ocorrer em maior grau a formação de imagens endógenas e criativas, de acordo com Eugenio de Menezes (2007: 98-99) em seu livro *Rádio e cidade. Vínculos sonoros*.

Com uma intuitiva inspiração ou motivados exatamente pela era da informação, do excesso de imagens técnicas e pela ausência dos corpos provocada pelo uso dos meios eletrônicos, surgem no campo comunicacional grupos de pesquisa que deslocam as noções de comunicação como uso exclusivo dos centros mediáticos para a noção de comunicação que enlaça, supre necessidades, vincula, põe em comum e produz sentidos. Sob essa perspectiva, acolhemos a comunicação em duas vertentes. A primeira é a comunicação em seu sentido antropológico, isto é, como vinculação dos corpos, de acordo com os estudos do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), e do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Cásper Líbero. A segunda, a comunicação como ‘acontecimento’, conforme proposta desenvolvida no Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (Filocom) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Cabe ainda salientar que ao escolher como objeto de investigação as comunidades sonoras dos ouvintes da música eletroacústica e da cerimônia do *long dance* estamos nos cercando, entre muitas outras, de duas temporalidades, dois marcos entre o eterno retorno, o tempo cíclico e mítico relacionado aos ‘vínculos’, e o cronos, a flecha do tempo, relacionado à comunicação como ‘acontecimento’.

A seguir, as noções de comunicação e suas temporalidades.

1.1.1 Os vínculos e o eterno retorno

A comunicação como uma atividade vinculadora entre instâncias, deslocada dos meios eletrônicos, é uma das perspectivas do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Cásper Líbero e do Centro Interdisciplinar de Semiótica e Cultura da Mídia (CISC) da PUC/SP. A comunicação como vinculação dos corpos busca a compreensão da necessidade de um retorno às origens, investiga suas raízes, como se rompem e como se desenvolvem esses processos de vínculos na cultura. A noção de vínculos é estudada por Norval Baitello Junior:

Forças que atraem e aproximam as pessoas e constituem campos de afinidades; laços associativos que mantêm a pulsão da vida; movimento de preenchimento de uma carência (Baitello, 2009: 353).

“Comunicar-se é criar ambientes de vínculos”, e “somente corpos podem ser pontos de germinação dos ambientes”, conforme Baitello (2008:100). Sob essa

perspectiva Eugenio de Menezes entende que os processos comunicativos são redes ou teias de vínculos que agregam ou segregam os indivíduos, fazendo surgir o ‘nós’ e os ‘outros’. Esse campo de tensões entre a interação dos vinculados que pertencem ao ‘nós’ e os ‘outros’, os que estão de fora, está em permanente movimento, entre laços que atam e desatam, porque há uma necessidade básica e humana da manutenção das relações amistosas “na constituição dos chamados ‘rituais de vínculos’, um eterno fazer e desfazer porque a ideia do vínculo e da relação precede a existência” (Menezes, 2007: 23-25). E é na relação face a face “pela troca de gestos e sons” que a comunicação como comunhão e vinculação tem sua maior expressão e importância como estudo nas Ciências da Comunicação, precisamente no atual contexto, que privilegia o universo digital da tecnocultura (Menezes, 2007: 27).

A vida é, portanto, vinculação e relação com o outro, laços cultivados pela repetição, pelos reencontros, pelas festas, pelos rituais e pelos compartilhamentos duradouros. É nesse tempo de encontro cíclico que o sentimento e a necessidade do gregário transformam-se em vínculos.

Esse tempo cíclico remete ao mito estudado por Mircea Eliade (1992) na obra *O mito do eterno retorno*, como aquele referente à ontologia arcaica em que os povos primitivos experimentavam a repetição dos tempos como um tempo a-histórico. Um tempo que remonta às origens da criação do mundo, à Grande Era, e por isso mesmo considerado sagrado. E embora esses povos arcaicos tivessem consciência do cronos faziam todo esforço por rejeitar esse tempo concreto, linear e considerado profano. O homem sentia-se integrado ao cosmos e essa história sagrada era preservada pela repetição dos gestos e transmitida por intermédio dos mitos originais por ocasião de rituais ou atos importantes, tais como caça, pesca, guerra e cerimônias. Sem o revestimento da sacralidade dos gestos originais, a vida era considerada carente de significados, portanto profana (Eliade, 1992).

Nas sociedades arcaicas os mitos têm origem sobre-humana e transcendental e sua função seria preservar e transmitir os modelos exemplares e primordiais para a manutenção de normas e comportamentos para todas as atividades a que o homem arcaico se dedica. Esses modelos são denominados de arquétipos, que teriam sido revelados no começo da criação por meio de um ato divino, com a transformação do caos em cosmos (Eliade, 1992: 16: 17: 21).

A vida do homem arcaico era dessa forma reduzida à repetição dos atos arquetípicos¹, aos não eventos, conforme citação de Eliade:

[...] a vida do homem arcaico (uma vida reduzida à repetição dos atos arquetípicos, ou seja, a categorias e não a eventos, ao incessante ensaio dos mesmos mitos primordiais), muito embora ela aconteça no tempo, não carrega o peso do tempo, não registra a irreversibilidade do tempo; em outras palavras, ignora por completo aquilo que é especialmente característico e decisivo numa consciência do tempo (Eliade, 1992: 77).

Enquanto essas sociedades viviam o mito do eterno retorno sentindo-se vinculadas ao cosmos e aos seus ritmos, as sociedades da modernidade ocidental, ao elegerem a religião monoteísta, marcada principalmente pelo judaísmo e pelo cristianismo, a partir mais especificamente do século XVII, acabam por vincular-se apenas com a História, como se a vida fosse a expectativa de um destino reservado para toda a humanidade, um tempo de espera para a Redenção final. Diz Eliade:

[...] o destino de toda a humanidade, junto com o destino individual de cada um de nós, é desenvolvido apenas uma vez, de uma vez por todas, em um tempo concreto e insubstituível, que é o da história e da vida (Eliade, 1992: 125).

Se na modernidade o homem civilizado procura suas origens na História, no tempo concreto, a concepção mítica e sagrada do eterno retorno, embora nunca tenha sido totalmente abolida, retorna com maior vigor ao contemporâneo como uma nova sensibilidade para recuperar não o dogmatismo das religiões ocidentais, mas um retorno a um místico politeísmo que valoriza a ‘religação ao outro’:

Como tenho indicado com frequência, a volta dos deuses não é simplesmente passível de uma análise teológica, e tampouco é apanágio de uma sociologia das religiões, que frequentemente tem a rigidez dogmática de seu objeto de estudo. Deve ser entendida, de maneira fenomenológica, como uma nova sensibilidade que privilegia o cotidiano e a “religação” ao Outro (Maffesoli, 2007: 93).

Como observa Maffesoli, há uma sensibilidade nascente que privilegia essa religação, mas ela ainda é periférica e marginal, enquanto os *media* continuam a projetar seus resíduos na cultura com o excesso de consumo, de superfícies imagéticas que, ao se tornarem repetitivas e autorreferentes, esvaziam enfim os corpos e os vínculos, conforme Eugenio de Menezes.

¹ Os arquétipos, conforme Mircea Eliade, são diferenciados dos arquétipos coletivos de Jung, eles se referem aos primórdios da criação dos tempos como “modelo exemplar”, enquanto os arquétipos a partir de C. Jung são estruturas do inconsciente coletivo (Eliade, 1992: 12).

A proposta deste autor é salientar a importância no campo comunicacional de investigar os gestos, o imaginário e o cultivo da escuta como desafio de trazer de volta o que falta na cultura dos *media*:

O desafio é fazer comunicação de maneira que não se trabalhe apenas com abstrações, mas com o concreto, com um método que dê conta das misturas dos corpos mergulhados no espaço da comunicação (Menezes, 2010).

A supremacia do conhecimento pela visão percorre toda a modernidade, mas é neste seu final que a visão tem seu auge hipertrófico com a avalanche das imagens técnicas. Com a supervalorização da visão, a filósofa Marilena Chauí (1988), no artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, diz que o olhar rouba a cena de todos os sentidos, é cânone de todas as percepções, mas é também imaterialidade que prepara o intelecto para a fenomenologia, a descrição de tudo o que aparece à consciência:

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material (Chauí, 1988: 40).

No entanto, há que se notar que à percepção visual é necessário juntar outros sentidos para a descrição fenomenológica, como cheiros, sons, odores, invisíveis e visíveis, e que a imagem torrencial veiculada pelos *media* é bidimensional, enquanto a tridimensionalidade do espaço é dada pelo ouvido. Se o olhar apalpa e repousa sobre as coisas abstratamente, sem alteração material, o corpo e sua tatilidade são interpelados pela incorporeidade dos sons antes mesmo da visão. O antropólogo Christoph Wulf (2007), em seu artigo “O ouvido”, enumera algumas das diferenças e qualidades complementares das lateralidades perceptivas:

Enquanto a vista nos dá uma imagem do mundo em duas dimensões, o aspecto tridimensional do espaço manifesta-se através do ouvido. Enquanto a vista percebe apenas objetos que estão “diante” dela, a orelha percebe sonoridades, tonalidades e timbres que se encontram atrás dela. Através do ouvido se desenvolvem o sentido e a consciência do espaço. Com o ouvido, nós nos “localizamos” no espaço e garantimo-nos a estação do pé e o equilíbrio (Wulf, 2007: 2).

Sob esse aspecto, ressaltar a importância da cultura do ouvir, conforme proposta de Eugenio Menezes, é referir-se aos corpos e seus vínculos. É pelos corpos porosos que os sons se interpenetram ganhando uma dimensão enriquecedora dos processos comunicativos:

Ir além da racionalidade que tudo quer ver, para adentrar uma situação onde todo o corpo possa ser tocado pelas ondas de outros corpos, pelas palavras que reverberam, pela canção que excita, pelas vozes que vão além dos lugares comuns (Menezes, 2008: 117).

Para que haja cultura, é necessário o corpo e seus vínculos, bem como a presença sem hierarquias de todos os sentidos. O corpo, seus sentidos e tecnologia são investigados no capítulo *Tensões na Cultura*, como contexto contemporâneo de onde emergem as comunidades sonoras.

Se no tempo cíclico destacamos a comunicação como vinculação, vamos encontrar no cronos, na flecha do tempo, um mundo em evolução que nos leva a um futuro incerto, repleto de conhecimentos científicos, tecnológicos e histórias do passado que são irreversíveis, fazem parte de nossa herança coletiva e pessoal, e que delas podemos usufruir. É no cronos que a comunicação como ‘acontecimento’ ocorre, marcando o próprio tempo cíclico, conforme a descrição dos estudos a seguir.

1.1.2 A flecha do tempo e o ‘acontecimento’

A comunicação como ‘acontecimento’², desenvolvida no Filocom da ECA/ USP, por Ciro Marcondes, parte de estudo e investigação de diversos autores de áreas distintas do saber. Este trabalho, no entanto, seleciona alguns autores como os pensadores Martin Buber e Georges Bataille, o filósofo Henri Bergson, os físicos Ilya Prigogine e Fritjof Capra, e o antropólogo Christoph Wulf, considerados os mais importantes para aprofundar o estudo e o entendimento da ocorrência da comunicação como ‘acontecimento’ nas duas comunidades sonoras, objetos desta pesquisa.

A comunicação descrita pelo pensador Martin Buber (1979) parte de reflexão filosófica relacionada à questão ontológica, aos desejos intrínsecos do ser humano, ultrapassando a relação da transitoriedade cultural e o que ela impõe à sociedade com seus modismos, normas e leis. Buber considera que comunicação é um desejo primordial, uma nostalgia instintiva do homem de estar em relação àquilo que o confronta, um evento de encontro com o vínculo cósmico pré-natal de mutualidade e reciprocidade. De acordo com o autor, esse encontro só pode ocorrer na relação em presença, no comum do entre-dois, no face a face, porque qualquer meio é obstáculo. Os

² A importância e o conceito de ‘acontecimento’ também estão nas obras de Gilles Deleuze e Guattari; no entanto a citação desses autores sobre este tema em particular demanda outro espaço e outra pesquisa.

fenômenos elementares da relação podem ser recuperados em seu entendimento se observarmos a vida dos povos primitivos, com seus objetos e instrumentos rudimentares, em que a construção de mundo é concebida pela vivência corporal repleta de atos fortemente ricos de presença e a primordial existência da relação (Buber, 1979).

A nostalgia é essa imagem do vir a ser, do devir, da imagem do desejo constante do homem de permanecer na dinâmica extasiada da relação, transformando o mundo das coisas em sagrado, mas essa dinâmica tem curta duração e cessa, há sempre um retorno à *coisidade*, aos objetos do mundo (Buber, 1979).

A noção de sacralidade perdida e a raridade desses eventos relacionados à comunicação são recuperadas pelo escritor francês Georges Bataille (1992), em seu livro *A experiência interior*. De acordo com o autor, há um desconforto ontológico provocado pela descontinuidade intrínseca aos homens, e somente a partir de uma experiência no extremo do possível, no instante de uma comunicação forte, é que nos *perdemos* nessa fusão entre sujeito e objeto: “sendo, como sujeito, não saber; como objeto, o desconhecido”; e somente assim voltamos a nos tornar seres contínuos:

[...] Como se, bruscamente, esta vida passasse de uma solidez vazia e triste ao feliz contágio do calor e da luz, aos tumultos livres que as águas e os ares se comunicam: as explosões e os surtos do riso sucedem à primeira abertura, à permeabilidade de aurora do sorriso. Se um conjunto de pessoas ri de uma frase, revelando um absurdo, ou de um gesto distraído, elas são percorridas por uma corrente de intensa comunicação (Bataille, 1992: 102).

“O que afasta os homens do seu isolamento vazio e mistura-os aos movimentos ilimitados” é o contágio da comunicação que repercute, “pois os que riem tornam-se juntos”, “não há mais separação enquanto dura o riso”, o riso que apenas os homens, entre os animais, são capazes de expressar (Bataille, 1992: 102-103). Os livros, as palavras, os monumentos, os símbolos, os risos e diálogos são apenas passagens, e muito mais do que as palavras, a profunda comunicação quer silêncio (Bataille, 1992: 99). Há nessa concepção a dupla distinção de comunicação, a chamada pseudocomunicação e a comunicação que prevê um instante gerador de sentidos, um acontecimento diferenciado de um transcorrer monótono e habitual da vida. A comunicação e suas distinções “aplicam-se à exploração da divisão do mundo, da existência do sagrado e do profano, entre soberania e subordinação, entre consumo e consumação, comunhão e isolamento”, sustenta o especialista batailleano Philippe Joron (2008: 23). Essa divisão aumentou em parte na modernidade porque, de um lado,

eliminou a religiosidade dos homens e, por outro, desenvolveu a racionalidade e a inteligência que conduzem ao ressecamento da vida (Bataille, 1992: 16).

A descontinuidade humana, também considerada como uma incompletude é tratada pelo antropólogo Wulf (Gebauer; Wulf, 2004), em sua obra *Mimese na cultura*, mas relacionada ao aspecto temporal interno e suas qualidades em oposição ao tempo externo quantitativo, contínuo, homogêneo e linear:

Ao lado do entendimento temporal linear, ou seja, quantitativo, descobre-se uma experiência do tempo qualitativa e individual, dada acima das diferenciações da vida. Em contraposição ao tempo externo quantitativo, que é mensurável, contínuo, homogêneo e irreversível, o tempo interno qualitativo do homem não é homogêneo: é descontínuo, passível de ser reconstruído com ajuda da lembrança; e é um tempo interno, com experiências temporais diversas.

[...] Normalmente o tempo é vivido como transformação entre experiências e situações; sem transformação parece não haver experiência temporal (Kaempfer, *apud* Gebauer; Wulf, 2004: 55-56).

A problemática da descontinuidade nos homens será ainda discutida no item reservado ao corpo e aos sentidos a partir de pesquisas do antropólogo H. Plessner, mas a princípio pode-se considerar que a expectativa da plenitude da existência e do devir é questão ontológica da incompletude interior que pode ser preenchida pelas experiências e situações através da comunicação, de acordo com Buber, Wulf e Bataille.

Transformada em teoria, a comunicação investigada no Filocom por Ciro Marcondes (2010) acolhe a dualidade da comunicação de Bataille, fixando-se nos intensos eventos da existência, e recebe a *relação* em Buber, porque tudo o que temos são as relações, são elas as responsáveis pela construção dos fenômenos. No entanto, a reciprocidade e a comunhão são coisas incertas na comunicação para Marcondes, uma vez que nunca teremos a possibilidade de conhecer na totalidade o outro e sua estranheza, que são exteriores ao nosso próprio sistema de auto-organização, como também não se tem posse do outro nem poder sobre ele, que será sempre um mistério (Marcondes, 2010).

Sobre a incerteza da reciprocidade, isto é, da dúvida de a comunicação ser intersubjetiva, cabe lembrar que o sistema de auto-organização é um processo ao mesmo tempo aberto e fechado, é um sistema poroso entre o interno e externo e as perturbações dos corpos podem ser capturadas frente ao outro. O etólogo Boris Cyrulnik (2005) denominou esses fenômenos de murmúrio dos fantasmas, sopros, sutis

movimentos inconscientes como trocas silenciosas que podem ser apreendidos intuitivamente nos gestos, na falta ou na presença de um olhar fortuito.

Como disse Buber, para a compreensão desse encontro comunicacional devemos buscar nas reminiscências da memória esses ‘acontecimentos’ que permeiam a nossa vida repleta de intuições e sensações. Intuições conscientes e inconscientes porque são difíceis de ser verbalizadas, assim como vamos encontrar analogamente as mesmas dificuldades para representar pela racionalidade essas qualidades. Os homens, seres da linguagem e do verbo (!), apenas conseguem expressar aproximadamente em palavras as perturbações corporais.

O ‘acontecimento’ na teoria da comunicação estudada pelo Filocom guarda ainda intimidades conceituais com a física quântica. Os acontecimentos no mundo da física clássica newtoniana são determinados e previsíveis, isto é, da causa gera-se um efeito, além de preservarem na ciência da modernidade a ideia de um único tempo, um tempo determinado, que sempre retorna a sua origem, tal qual o eterno retorno das esferas e seus movimentos perpétuos e cíclicos. Uma das inquietações do físico e químico Ilya Prigogine (1992: 29) em seus estudos, revelando as influências que recebeu das leituras de Henri Bergson sobre essa fenda entre as ciências exatas e as humanas, era eliminar o “fosso estéril” e inacessível entre a física e a compreensão dos fenômenos naturais da forma como os conhecemos, isto é, a existência do antes e do depois, o tempo que transcorre gerando novidades e acontecimentos.

Não somente as estrelas nascem, vivem e morrem, como também o próprio Universo tem uma história à qual remetem as partículas elementares que não param de se criar, de desaparecer e de se transformar...

Como compreender um acontecimento, produto de história e portador de novas possibilidades de história, como o do surgimento da vida, se as leis físicas não permitem dar um sentido à ideia de história? (Prigogine; Stengers, 1992:49).

Para que haja movimento, é necessária a ocorrência de um antes e um depois, e a vida é esse próprio fluir de movimento, conforme Henri Bergson em sua obra *O Pensamento e o Movente*, em que o tempo é algo ‘inefável’ e ‘misterioso’, mas que é a coisa mais clara do mundo:

[...] a *duração real* é aquilo que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indivisível. Que o tempo implique a sucessão, não o contesto. Mas que a sucessão se apresente primeiro à nossa consciência como a distinção de um “antes” e de um “depois” justapostos, é o que eu não conseguiria conceder (Bergson, 2006: 172).

O movimento, segundo Bergson, não precisa de um suporte móvel para que a sua existência seja percebida. Lidamos todos os dias com objetos estáveis e a visão, como nosso sentido por excelência, tomou o hábito de recortar, no conjunto do “campo visual” figuras planas estáticas e invariáveis como, por exemplo, a percepção cega, indicando uma imobilidade de dois trens em movimento (Bergson, 2006). Se a visão prepara nossa ação para o mundo exterior, é na audição que podemos perceber mais claramente a interdependência da realidade e do tempo como movimento e mudança:

Escutemos uma melodia, deixando-nos embalar por ela: não temos nós a percepção nítida de um movimento que não está vinculado a um móvel, de uma mudança sem nada que mude? Essa mudança se basta, ela é a coisa mesma. E, por mais que tome tempo, é indivisível: caso a melodia se interrompesse antes, já não seria mais a mesma massa sonora; seria outra, igualmente indivisível (Bergson, 2006: 170).

Sob forte influência da filosofia bergsoniana sobre esse ‘antes’ e esse ‘depois’ do tempo que se deixa perceber mais claramente pela música, Prigogine foi um dos responsáveis pela mudança clássica e determinista para um mundo em evolução com a descoberta das estruturas dissipativas³. Explica o físico Fritjof Capra (2006a: 82-83) que as estruturas dissipativas “não só se mantêm num estado estável afastado do equilíbrio como podem até mesmo evoluir”, possibilitando inclusive “experimentar novas instabilidades e se transformar em novas estruturas de complexidade crescente”. As descobertas sobre as estruturas dissipativas comprovam a existência da flecha do tempo no mundo físico-químico, permitindo entender que há um “mesmo mundo e um mundo irreduzivelmente múltiplo”, mas que permanecia estranho às ciências, preso a uma infértil “oscilação entre a unificação reducionista ou visionária e a fragmentação autárquica das disciplinas” (Prigogine; Stengers, 1992: 71). A física quântica, nesse sentido, estabelece entre as ciências exatas e as humanas múltiplas vias de comunicação que dão origem à transdisciplinaridade (Prigogine; Stengers, 1992).

Para o entendimento do que são essas estruturas dissipativas, Capra (2006a: 155) utiliza a metáfora de que elas são “ilhas de ordem num mar de desordens, mantendo e até mesmo aumentando sua ordem às expensas da desordem maior em seus ambientes”. Enquanto a ordem está associada ao equilíbrio e a estruturas estáticas, a desordem

³ Estruturas dissipativas: Termo de Ilya Prigogine sobre o conceito da entropia, a segunda lei da termodinâmica, segundo a qual pode surgir o novo dependendo da interação com o ambiente e todas as variáveis que a rodeiam.

relaciona-se a situações de não equilíbrio com suas turbulências, observando-se que, nos sistemas vivos, “a ordem proveniente do não equilíbrio é muito mais evidente”, é, na verdade, a manifestação da diversidade e riqueza do mundo orgânico, e “ao longo de todo o mundo vivo, o caos é transformado em ordem” (Capra, 2006a: 155-156). A ordem e a desordem mostram-se, ao final, indissociáveis e, mesmo dentro ou longe do equilíbrio, essas estruturas são fonte de coerência, gerando acontecimentos portadores de sentido relacionados ao antes e ao depois, ao tempo, demonstrando sua irreversibilidade:

Não é o não equilíbrio que cria a flecha do tempo, mas o equilíbrio que impede a flecha do tempo, sempre presente no nível microscópico, de ter efeitos macroscópicos. [...] O não equilíbrio permite à flecha do tempo aparecer no nível macroscópico, manifestar-se ali não apenas pela evolução em direção ao equilíbrio, mas também, como vimos, pela criação de comportamentos coletivos coerentes (Prigogine; Stengers, 1992: 122).

Esse tempo de passado e futuro marca e diferencia o tempo circular e sua eternidade. É no *cronos* que se constroem as narrativas e a história, sem ele não haveria um contínuo transcorrer de fatos, novidades e criatividade que podem gerar a transformação e a surpresa dos acontecimentos e as evoluções na vida orgânica (Capra, 2006). Para exemplificar, enquanto na natureza o tempo é cíclico com as estações do ano, das colheitas e do movimento das esferas, os fenômenos e ritmos que aí se operam são únicos, irreversíveis, incertos e não previsíveis num *continuum* de acontecimentos com coerência (Prigogine; Stengers, 1992).

A ocorrência desses fenômenos provenientes da ação humana em espaços próprios e, mais do que tudo, portadores de sentido, fazem toda a diferença não apenas na história e na evolução dos organismos vivos e ativos, mas na própria comunicação. São fenômenos capazes de criar narrativas diversas e um novo vir a ser. A noção de ‘acontecimento’ é dada ao final por Prigogine:

Toda história, toda narrativa implica acontecimentos, implica que isto que aconteceu teria podido não ocorrer, mas ela só tem interesse se esses acontecimentos forem portadores de sentido (Prigogine; Stengers, 1992: 51).

O grande paradoxo da comunicação como ‘acontecimento’ está exatamente no tempo. Ela acontece na irredutibilidade do impiedoso *cronos*, que nos conduz à ‘cronocracia’, aquela que determina o percurso da vida e da morte. Lembra Eugenio Menezes que no universo da mitologia grega Crono é “o caçula dos Titãs, filho de

Urano (o Céu) e de Geia (a Terra), hoje presente nas palavras cronologia, sincronia e diacronia, entre outras, para designar o tempo medido, contado” (Menezes, 2007: 71).

Essa ordem temporal e linear aliada à difusão do relógio ganha amplitude com a racionalização e aceleração da vida moderna e suas técnicas, transformando ainda mais esse tempo em disciplina e compromisso prescritos em agendas como uma prisão ao próprio tempo, conforme o antropólogo Wulf (Gebauer; Wulf, 2004: 55). Estaríamos mais ainda encarcerados com o cronômetro do computador que tem a escala do tempo em milissegundos, em que a racionalidade dominante invade o mundo regendo não apenas a produção e a informação, mas os tempos sociais guiados pelas normas, pelos regulamentos e pelos interditos, isto é, pelas proibições, criando uma ecologia urbana diminuída de sua liberdade criadora, em que os eventos e acontecimentos passam a ser ainda mais condicionados a esse mesmo espaço, conforme o geógrafo Milton Santos (1996: 243-244) ao investigar a técnica e o tempo na natureza do espaço.

No entanto, se na ocorrência da comunicação como ‘acontecimento’ há a fusão de sujeito e objeto, há uma suspensão do tempo, o *cronos* é abolido, esquecido temporariamente e transformado em *aión*, palavra grega que significa enorme período de tempo ou a eternidade (derivam-se do grego as palavras latinas *éon*, *eão*, *eon*, ou ainda *aeon*), ou ainda transformado em *kairós*, o tempo certo ou oportuno.

A leveza dessas duas últimas temporalidades é assinalada por Eugenio Menezes (2007), como breves e raras no espaço contemporâneo, em que “os judeus e cristãos utilizam o termo *kairós* para se referirem ao tempo da graça, da libertação e da salvação, que nada tem a ver com o tempo medido no cronômetro”, enquanto *aión* teria sido definido pelo pensador pré-socrático Heráclito (cerca de 535a.C–475a.C) como um tempo do ‘acaso’, do jogo e da brincadeira, no reinado da criança (D’Amaral, *apud* Menezes, 2007: 71-72).

1.2 Experiência e fenomenologia

O modelo para pesquisar as comunidades sonoras comporta duas etapas fundamentais: a experiência da observação experimental e a descrição dos fenômenos tanto do ambiente do concerto de música eletroacústica, como da cerimônia mítica com tambor.

De acordo com o sociólogo Michel Maffesoli (2007), uma investigação, mais do que coletar dados, amostras e probabilidades, necessita ampliar este leque com método relacional a partir da experiência com abordagem estética (do grego *aisthesis*), com observação sensível e lógica, racional e intuitiva, sem julgamentos, crenças ou mesmo valores que possam produzir verdades preconcebidas.

O ditado popular “*para viver com os lobos, é preciso uivar como os lobos*” exemplifica a importância da experiência como processo de conhecimento dos fenômenos humanos. Conta o pensador e músico Georges Ivanovitch Gurdjieff (2003) que este foi um dos ditados que mais lhe serviu em sua adolescência como uma semente para fazer seu pensamento despertar. Considerado um dos homens notáveis do século passado, Gurdjieff era alheio ao ceticismo e ao dogmatismo, e conservou ao redor de si uma aura mística natural proveniente de seu modo nômade e gregário de aprendizagem. Viveu sem fronteiras, adotou várias línguas e aprendeu, não por meio de conceitos, mas pela experiência, que o habitar, a percepção e o modo de pensar do homem são influenciados pela língua natural e por suas áreas fronteiriças, assim como recebem influências locais específicas, e que, das diferenças individuais com seus conteúdos próprios, há uma subjetividade que permeia o coletivo de fronteira denominado de forma.

Além dos questionamentos teóricos no capítulo intitulado *Tensões na Cultura*, este trabalho comporta a tentativa de descrição dessa forma ou padrão e, para facilitar seu entendimento, recorre-se uma vez mais a Gurdjieff e a suas metáforas simplificadas. Diz o autor que a importância da noção de forma surgiu antes de sua vida nômade, quando numa situação anódina tomou para si como um dos princípios universais da vida o seguinte enunciado: “*Se você faz a festa, faça a festa até o fim, incluídos aí o frete e a embalagem*”⁴. E foi assim que ele decidiu fazer do Belzebu o herói de seu primeiro livro, como crítica imparcial da vida dos homens (Gurdjieff, 2003: 26-46).

Nesses pequenos e simples relatos de experiência de vida de Gurdjieff, há indícios de episteme transitando entre a ciência sistêmica e o pensamento do sociólogo

⁴ De acordo com Gurdjieff, a descrição sucinta do ditado popular: Um russo precisou sair a negócios para a cidade de Moscou e seu filho pediu-lhe que trouxesse certo livro. Ao chegar a Moscou, tomou uma bebedeira com um de seus amigos num bar e, conversando sobre “instrução pública”, lembrou-se por associação de ir comprar o livro pedido. Na loja, ao folhear a obra, viu que o preço marcado era de 45 *copeques*, mas o empregado da loja insistia no valor de 60 *copeques*. O acréscimo de 15 *copeques* era para as despesas de frete e embalagem. Embaraçado e depois de muito refletir, sentenciou: - “Não seja por isso, meu caro, levamos este livro. Hoje, tanto faz! Estamos festejando. E, quando se faz a festa faz-se a festa até o fim, incluídos aí o frete e a embalagem” (Gurdjieff, 2003: 45-46).

Michel Maffesoli (2007). Refletir sobre a forma não é uma mera prática acadêmica, é a matriz que dá origem ao estar-junto, ou seja, é levar em conta a estrutura morfogenética⁵ do corpo e de seus invólucros, onde se guardam o arcaico e o atual, as histórias do presente e suas memórias, assim como a comunicação não verbal e sua proximidade instintiva e inconsciente relacionada ao local. Este dentro e fora ao mesmo tempo é denominado de loco-centrado, de acordo com o autor, onde se acumulam em longo prazo as informações da espécie humana revividas no presente (Maffesoli, 2007).

Na ciência sistêmica ou ecológica, conforme Capra (2006a), a forma ou padrão é um postulado que se baseia no pensamento contextual e processual, abrangendo dois tipos de abordagens: a substância com sua estrutura que envolve quantidades, e a forma, ou padrão, que configura suas relações. Na substância ou estrutura, explica o autor, medimos ou pesamos coisas, ao passo que no padrão há a necessidade de mapear relações, isto é, o padrão está envolvido com qualidades, cuja propriedade mais importante é um padrão de rede. A forma ou padrão implica a existência de uma auto-organização integrada ao local, ao habitar orgânico (Capra, 2006a: 76-78).

Para melhor entendimento, as diferenças entre as abordagens de substância e padrão são descritas a seguir:

Em sua maioria, os cientistas reducionistas não conseguem apreciar críticas do reducionismo, porque deixam de apreender a importância do padrão. Eles afirmam que todos os organismos vivos são, em última análise, constituídos dos mesmos átomos e moléculas que são os componentes da matéria inorgânica, e que as leis da biologia podem, portanto, ser reduzidas às da física e da química. Embora seja verdade que todos os organismos vivos sejam, em última análise, feitos de átomos e de moléculas, eles não são “nada mais que átomos e moléculas”. Existe alguma coisa a mais na vida, alguma coisa não-matéria e irreduzível – um padrão de organização (Capra, 2006a:77).

Uma das propriedades desses padrões de rede de organização é a sua não linearidade, a exemplo do cérebro, onde os neurônios estão interligados em bilhões de junções, denominadas sinapses, com suas seções e subseções comunicando-se umas com as outras à maneira de rede em múltiplas direções, “em intrincados padrões de teias entrelaçadas, teias aninhadas dentro de teias maiores”. Outras propriedades a destacar são a inexistência de hierarquias e a interdependência das relações (Capra, 2006a: 78: 232).

Esses padrões constituem a própria vida e como tal eles devem ser observados levando em conta o anódino, os atos cotidianos, que vão dos mais simples aos mais

⁵ Morfogênese: Origem e desenvolvimento de partes do organismo, morfogenia (Michaelis, 2012).

complexos, incluindo uma descrição minuciosa em sua totalidade sem julgamentos, com vistas a eliminar a cristalização de possíveis valores (Mafesolli, 2007).

Estamos neste intervalo de tempo denominado de pós-histórico, pós-humano, pós-modernidade, um intervalo pleno de possibilidades múltiplas e imprevisíveis, de transição civilizatória, que exige uma mutação de questionamentos e métodos que se alinhem aos fenômenos da vida e da cultura. É com base nesses pressupostos que este trabalho acolhe o método investigativo pela experiência e descrição fenomenológica. Não o observador que julga e analisa a distância, mas o pesquisador que passa a ser um ente intersubjetivo, um entre outros, misturado nas experiências de homens, coisas e lugares (Maffesoli, 2007).

2 TENSÕES NA CULTURA

Que teu corpo não se torne estátua nem túmulo, cadáver
antes da agonia, morte antes de morrer: evita qualquer anestesia,
droga, narcótico: toma cuidado com o torpede ou o torpor de
língua e de filosofia; foge das culturas de proibição. A
sabedoria emana do corpo: o mundo dá a sapiência, e os
sentidos a recebem, respeita o dado gracioso, acolhe o dom.
Michel Serres

Bacon, Descartes, Colombo deixam o saco de artimanhas, nada de astúcia nem
de artifício. A razão abandona a inteligência pela vontade. O Mediterrâneo,
culturas e povos não lineares, dá lugar ao Atlântico novo e à linearidade. O
método passa pela floresta considerando nulas as árvores; atravessa o grande
mar. Assim lavra o agricultor para matar todas as plantas ou raízes e estimular a
cultura de uma única reação do campo que a faz reinar absoluta; despreza como
sendo selvagem o homem das matas, conhecedor de árvores e de cios, cada
lugar e cada tempo que possam estar situados na floresta sem estrada nem
bússola, por referências tão eruditas que se tornam instintivas. Sair da mata pelo
caminho reto sem ver nada é o mesmo que se livrar da selvageria. Essas duas
relações com os lugares e o espaço marcam ainda hoje a distância entre um
homem de ciência e aquele que chamamos, por desprezo, literato ou poeta,
selvagem, distância entre a paisagem e o panorama.
Michel Serres

Por abstrata que seja uma concepção, é sempre numa percepção
que ela tem o seu ponto de partida. A inteligência combina e separa; ela
arranja, desarranja, coordena; ela não cria. É-lhe preciso uma matéria, e
essa matéria só lhe pode vir dos sentidos ou da consciência.
Henri Bergson

Pode-se mesmo dizer que o sonho é o abandono total do
princípio de identidade. Nele, graças, a ele, cada um se
‘despedaça’ e vive pequenas histórias múltiplas que o fazem
participar de todas essas fantasias coletivas constitutivas da
história humana. Fantasias cujos vestígios encontraremos nos
contos e lendas de nossa infância, mas que estão na própria base
do sentimento de pertencimento a um lugar e a uma
comunidade específicos.
Michel Maffesoli

Este capítulo não trata especificamente das comunidades sonoras, mas tem por objetivo compreender e aprofundar as brechas e os resíduos que ainda persistem com a cultura dos *media* e a racionalidade da modernidade. A descrição de quase todo o capítulo visa, como se disse, fazer uma imersão nas questões relacionadas à hipertrofia da visão na cultura ocidental, na redução do imaginário e da mimese transformados em simples cópia da cultura mediática, além de pontuar o endeusamento das máquinas. Deve-se ressaltar que essas características, segundo esta pesquisa, coexistem com mudanças de valores e modos de vida, com o surgimento de pequenas comunidades, ainda marginais e periféricas, mas que a seu modo resistem e se constituem como alternativa aos grandes centros mediáticos.

Falar sobre as ‘tribos urbanas’, ou o nascimento de pequenas comunidades nômades, implica discorrer sobre o declínio do termo identidade e acrescentar o sentimento de pertencimento, como elemento constitutivo desse processo embrionário em formação, denominada de lógica da diversidade, como pontua o músico Emanuel Dimas de Melo Pimenta. Neste capítulo, os temas identidade e sentimento de pertencer são tratados no item *Um sonho do pertencimento*.

O capítulo *Tensões na Cultura* compreende desta forma, oposições entre um velho modelo e outro, sem rosto ainda, indicando transições, movimentos.

1.1 Corpo: não posso perceber sem a sua permissão⁶

A reflexão neste item trata da importância de todos os sentidos para o conhecimento do real, ressaltando a importância de uma cultura de escuta atenta para a manutenção dos sentidos sem hierarquias. Primeiramente faz-se um breve histórico sobre a ambivalência das percepções do ver e do ouvir no período da Antiguidade, Idade Média e por fim na Modernidade. Discorre-se sobre os mitos de Eco e Narciso, para pontuar a importância dos sentidos e da intuição para o conhecimento do mundo. Em seguida trazem-se estudos do antropólogo H. Plessner sobre os sentidos, a divisão entre corpo e organismo no homem, uma tensão que se estabelece na cultura entre a escolha e a liberdade e seu corpo, em oposição às necessidades da sensorialidade orgânica. Chama-se por fim a atenção para a cultura contemporânea, que está repleta de

⁶ O entretítulo foi inspirado na frase de M. Merleau-Ponty (2005) em sua obra *O visível e o invisível*.

sons, ruídos e música, na qual os ouvintes contemporâneos de uma maneira geral são passivos, simples consumidores daquilo que o grande centro mediático oferece.

A seguir, breve descrição histórica sobre a supremacia da visão a partir da antiguidade grega, seu declínio no período medieval e em seguida a sua expansão e hipertrofia na modernidade:

Os sentidos, já na Grécia antiga foram centro das atenções filosóficas como questão de investigação e pesquisa à época de Platão, conforme o antropólogo Christoph Wulf (2007) em seu artigo “O Ouvido”. Se havia o descrédito de Platão sobre os sentidos como primazia para o conhecimento do real, ocorreu nesse mesmo tempo platônico a valorização e a dominação da visão em relação aos outros sentidos. Christoph Wulf aponta a ambivalência, dois momentos distintos da atitude de Platão frente ao surgimento da escrita. Primeiramente Platão, como discípulo de Sócrates, destaca a importância do diálogo: o homem que fala e ouve; na obra *A República*, Platão está convicto do valor da audição como conhecimento, pois o filósofo designa a música como a “maior educadora do mundo” e, com a narrativa da chamada “caverna de Platão”, alerta sobre o simulacro das imagens. No entanto, com a cultura nascente da escrita, Platão pontua o papel decisivo da linearidade da escrita, que acaba por impor a razão como o centro das novas formas de pensamento, favorecendo os processos de abstração e consequentemente a dominação da visão (Wulf, 2007).

No período medieval europeu, no entanto, os sentidos intensificaram-se para um mundo acústico e da não escritura em função da precariedade dos bens materiais e do segredo das técnicas do papel guardado pelos chineses. Era um tempo das cores fortes, dos feudos e tribos e das trovas, desses tempos cíclicos de festas, de eternos retornos. Tempo da memória e da voz para contar seus contos, cantar suas trovas⁷, e da fortaleza dos vínculos com uma sociedade essencialmente gregária e solidária, onde o homem ainda não dominava a natureza, e aquilo que era sobrenatural e mágico fazia parte do mesmo mundo real, em que o lógico e o invisível não estavam isolados em compartimentos estanques, conforme lembra poeticamente o músico e compositor Emanuel Dimas de Melo Pimenta (1999) em seu artigo intitulado “*El futuro de la música del futuro*”, conforme citação:

⁷ Trova: *sf* (der regressiva de *trovar*) **1** Composição lírica, ligeira e de caráter mais ou menos popular. **2** Cantiga, canção; quadra popular (Michaelis, 2012).

As pessoas viviam, em sua maioria, em grande pobreza. Andavam sempre juntas – uma sociedade essencialmente gregária. A pessoa que caminhasse sozinha pelas ruas, pelas estradas, era acusada de louca ou de criminosa. Todas as pessoas formavam uma sociedade de solidariedade.

Havia um sentimento generalizado de impotência frente às forças naturais. Nesse cenário, os religiosos passaram a ocupar, por conseguinte, uma posição de grande importância social. Para aquela sociedade o natural e o sobrenatural não estavam separados em compartimentos estanques, isolados⁸ (Melo Pimenta, 1999 - tradução nossa).

Embora tenha sido imposta a filosofia monoteísta do tempo concreto e insubstituível, o homem europeu conviveu até o século XVII com as teorias cíclicas relacionadas aos ritmos do cosmos e à fatalidade das estrelas. Conforme Mircea Eliade (1992), “no ponto mais alto da Idade Média, as teorias cíclicas e astrais começaram a dominar a especulação historiológica e escatológica”, esta última relacionada à criação e ao fim do mundo, como maior contribuição do cristianismo, determinando já a irreversibilidade do tempo (Eliade, 1992: 125). Nesse período há a coexistência dessas temporalidades como aceitas e apreciadas pelas elites intelectuais, quando então, a partir do século XVII, o linearismo e a noção de progresso relacionado à fé das religiões monoteístas começam a predominar como ideias evolucionistas (Eliade, 1992: 126).

A simultaneidade dessas temporalidades é também observada pelo medievalista Paul Zumthor (1993) entre os anos de 1150 e 1250 emergindo daí uma pluralidade dimensional do homem. Nesse período surgem zonas profanas regidas por leis particulares, alguns ritos se esclerosam e a palavra ‘modernitas’ começa a se interpor no universo cortês do mundo medieval. Zumthor explica o termo ‘modernitas’ em oposição ao ‘antigo’, em que a escritura passa a ser moderna e a voz antiga, em que o atributo da memória começa a ser considerado menos relevante no sistema:

A palavra ‘modernitas’ exprime então o sentimento que se experimenta ante esse espetáculo e a inteligência que dele desejamos ter. Ser “moderno” é julgar homens e coisas em virtude do que eles têm ou do que lhes falta: é conhecer seus atributos a fim de domar-lhes o uso. Ser “antigo” (os dois termos se opõem no jargão escolar da época) é conhecer e julgar em virtude do ser e do nada. Pelo que concerne à

⁸ Citação de Emanuel Dimas de Melo Pimenta no original: “*Las personas viviam, em su mayora, em gran pobreza. Andaban siempre juntas – una sociedade essencialmente gregária. La persona que caminase sola por las calles, por las carretaras, era sencillamente acusada de loca o de criminal. Todas las personas formaban una sociedad de la solidariedad. Havia un sentimento generalizado de impotência frente a las fuerzas naturales. En un escenario tal, los religiosos passaron a ocupar, por consiguiente, una posición de gran importancia social. Para aquella sociedad, lo natural y lo sobrenatural no estaban separados em compartimentos estancos, aislados*” (Melo Pimenta, 1999).

poesia, a escritura parece moderna; a voz antiga. Mas a voz “moderniza-se” pouco a pouco: ela atestará um dia, em plena sociedade do ter, a permanência de uma sociedade do ser (Zumthor, 1993: 25).

Nesse prenúncio de ‘modernização’, a qualidade, que até então determinava as escolhas, desloca-se para a quantidade, avançando por outro lado a ideia de um trabalho produtivo, de um negócio, mais do que o labor. O tempo também se quantifica e, no século XIV, “se conceberão máquinas de contar” (Zumthor, 1993: 25).

Nos fins do século XVI e início do XVII, todo o modo de vida europeu transforma-se com as descobertas em física, astronomia e matemática, chamada de Revolução Científica e associada aos nomes de Copérnico, Descartes, Bacon e Newton⁹, conforme descreve Capra (2006a: 34): “A noção de um universo orgânico, vivo e espiritual foi substituída pela noção do mundo como uma máquina, e a máquina do mundo tornou-se a metáfora dominante da era moderna”.

Além do mundo como máquina, o todo complexo é separado em partes para sua compreensão, assim como o corpo se separa da mente como matéria frágil, corpo indesejado, sujeito a oscilações, pulsões primárias e sentidos, aquilo que não pode ser medido porque nele não há quantidades, apenas qualidades. E mais uma vez ciência e cultura entrelaçam-se porque o homem, guiado pela ciência, parece tomar distância do próprio corpo: “sua desconfiança, até sua vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos preparados, da manipulação a mão nua” (Zumthor, 1993: 28). As artes em geral, as praças dos teatros, as atividades culturais, o trabalho, tudo se transforma, a partir do final do século XV e início do XVI:

Uma arte que se baseava nas técnicas do encaixe, da combinação, da colagem, sem cuidado de autenticação das partes, recua e cede terreno rapidamente a uma arte nova, que anima uma vontade de singularização. A teatralidade generalizada da vida pública começa a esmaecer, e o espaço se privatiza. Os registros sensoriais, visuais e táteis (que havia séculos mal eram dissociáveis na experiência vivida da maioria) distinguem-se, separam-se: primeiro entre os letrados, depois em toda parte, na medida da difusão da escrita à proporção que se afastam umas das outras as artes e as ciências... desenha-se um esboço

⁹ A revolução científica teria sido iniciada com Galileu Galilei e por fim completada por Isaac Newton, conforme Capra (2006: 34-35). Alguns dados dos autores e suas descobertas para a consolidação da revolução científica da modernidade: 1. Nicolau Copérnico (1473-1543) desenvolveu a teoria heliocêntrica do sistema solar. 2. O francês René Descartes (1596-1650) instituiu o método da dúvida em que só se pode verificar sua veracidade se puder ser provado, além do método da análise, empregado até os dias de hoje, que divide os objetos em suas partes mais simples. A frase mais famosa de Descartes, “Penso, logo existo”, foi corrigida para “Penso, sinto, logo existo” pelo neurocientista Antonio Damásio no final do século passado (DAMÁSIO, 2000). 3. O inglês Francis Bacon (1561-1626) como filósofo destacou a importância da metodologia científica e do empirismo; chamado também de fundador da ciência moderna. 4. Isaac Newton (1643-1727) fundamentou a mecânica clássica.

de uma divisão de trabalho e de uma especialização de tarefas... Encolhe-se o campo, até então muito grande, da mobilidade das formas poéticas: instaura-se a ideia de uma fixidez do texto (Zumthor, 1993: 28-29).

O texto com sua fixidez e a difusão da escrita pela introdução da imprensa de Gutemberg (cerca de 1398-1468), por volta de 1493, são a forma moderna de impressão de livros desvalorizando a palavra viva e, conseqüentemente, a memória passa a ser racionalizada e sistematizada, e o final da literatura “é produzir obras vivas nas línguas mortas” (Zumthor, 1993: 28-29).

A mutabilidade, a variação, a incessante retomada dos temas obrigatórios, o remetimento à autoridade de uma tradição não escrita, a predominância não discutida das comunicações vocais figuram, de agora em diante, como meios pobres, algo desprezíveis. Seu uso se marginaliza, logo isolado na zona de nossas “culturas populares” (Zumthor, 1993: 29).

A visão, ao expandir-se, em detrimento dos demais sentidos na modernidade, passa a ter uma dimensão de captura periférica e monocromática além daquela que é central e sensível às cores; a visão penetrante e misteriosa dá lugar à visão cuja propriedade é de análise e conhecimento lógico, quando não de julgamento. Como uma herança da modernidade, olhamos, ou melhor, julgamos, estamos sempre julgando quando olhamos...? As ciências exatas e a plasticidade estética e em seguida os avanços tecnológicos do século XX acabaram impondo a supremacia da visão e do tato, mas também afastaram o corpo de suas multiplicidades sensoriais.

2.1.1 Eco e Narciso

O mito de Narciso é uma importante figura metafórica do homem no mundo contemporâneo e tem sido exaustivamente citada como o arquétipo daquele que se considera autossuficiente, curvo e refletido em si mesmo, renegando a alteridade, aquele que quer permanecer asséptico sem ser tocado e contaminado pelo outro porque já é duplo, duplo de si mesmo: rosto e imagem. A narrativa de Narciso pode ser interpretada como um tabu contra a vaidade, o horror do solipsismo, isto é, do indivíduo solitário, com a anulação da alteridade, quando um dos cinco sentidos começa a dominar os demais, e o mito de Eco acaba sendo esquecido.

O arquétipo da audição representado pelo mito de Eco permanece adormecido e na indiferença durante toda a modernidade. A desgraça maior da narrativa da ninfa Eco

foi conhecer Narciso, que, perdido na contemplação da própria imagem, não poderia ouvir a voz e os apelos apaixonados da grande ninfa. Pela ausência da audição de Narciso, os sons não o interpelam, não há diálogo, e as palavras apaixonadas de Eco viram sons repetitivos presos à rocha, de acordo com o mitólogo Schuler:

A rima obrigatória não foi a desgraça maior de Eco. Pior do que isso foi conhecer Narciso [...] A lesão física, já pressente na mutilação da fala, agrava-se até a imobilidade completa, a rigidez da rocha. A ninfa sofredora atinge assim, paradoxalmente, a imobilidade na extremidade oposta. A rocha ergue-se como eco petrificado da plenitude narcísica. A rocha, imóvel, não absorve a voz, não a interpreta, não a contesta. O som, batendo nela, retorna à origem. Sobram os restos de um diálogo que não houve, estilhaços de troca inexistente (Schuler, 1994 :42).

Outras interpretações a favor de Eco são encontradas na obra *A afinação do mundo*, do músico Murray Schafer (2001: 304). Eco seria uma imagem muito mais potente que Narciso, o mundo psíquico do alter ego¹⁰ mais perceptivo e irônico, um outro ‘eu’, oculto, capaz de zombar da insanidade de Narciso:

Os estudiosos de acústica explicarão que a reflexão de um som em uma superfície distante, no caso de uma onda original bater e voltar, se dá simplesmente quando os ângulos de incidência e de reflexão são iguais. Para que se compreenda esse efeito, pode-se projetar uma imagem em um espelho do som original, profundamente, atrás da superfície, exatamente à mesma distância e ângulo da superfície sonora original. Em outras palavras, cada reflexão implica o dobramento do som pelo seu próprio fantasma, escondido atrás, do outro lado da superfície refletida. [...] Assim, uma imagem muito mais potente de Narciso refletido na água é a do alter ego de Narciso caçoando de sua voz, vinda de lugares não vistos, por trás das rochas (Schafer, 2001: 304).

Se Narciso se limita à narrativa do mito, o mesmo autor lembra que Eco, além de ser imagem oculta e mais potente do mito masculino, transcende a significação mitológica em mistérios, magia e religiosidade: basta observar a reverberação dos sons nas igrejas, nas grandes catedrais, nos “palácios de muitas câmaras e labirintos”, os simples passos, o mudar de objetos de lugar “ricocheteiam” para inúmeras direções do espaço (Schafer, 2001: 304). Murray Schafer também vai buscar a ode de Lucrécio Caro¹¹ em homenagem a Eco, com seus sons misteriosos e cheios de magia, encontrada na obra *Rerum Natura*, em tradução brasileira:

[...] uma única voz pode subitamente separar-se em várias, porque se divide segundo os ouvidos de cada um, aí marcando a forma e som distinto das palavras. Mas a parte das vozes que não vai cair em ouvido

¹⁰ Alter ego: *sm (lat)* Outro eu, pessoa em quem alguém deposita inteira confiança (Michaelis, 2012).

¹¹ Lucrécio Caro nasceu no ano 94 a.C., foi filósofo, poeta e estudioso de Epicuro e da teoria física dos estoicos.

algum perece ao passar e em vão se difunde pelos ares. Outra parte, batendo em corpos duros e por eles repelida, a nós volta sonora e algumas vezes nos engana com um simulacro da palavra.

Compreendendo bem isto, poderá tu próprio explicar a ti e aos outros de que maneira nos lugares desertos as pedras nos reenviam a forma das palavras com exatidão e pela sua ordem, quando procuramos os companheiros perdidos pelas sombrias montanhas e com grandes gritos chamamos os que se dispersaram: eu mesmo vi, ao emitir um som, que os lugares seis ou sete vezes os restituíam. As próprias colinas os transmitiam às colinas e as palavras repelidas por elas docilmente refaziam o seu caminho.

Aqueles que habitam perto destes lugares dizem que os ocupam caprípedes, sátiros, ninfas e faunos, e afirmam que é o seu estrépito noctívago e os seus jogos joviais que vêm frequentemente quebrar-lhes os taciturnos silêncios; surgem os sons das cordas e as queixas maviosas que solta a flauta tocada pelos dedos dos cantores; e a gente agrícola o ouve de longe, quando Pã, sacudindo as coroas de pinheiro de sua cabeça semi-selvagem, percorre com o lábio recurvo os cálamos abertos para que a flauta não deixe de fazer ressoar a musa pastoril. E contam muitas outras maravilhas e portentos deste gênero, para que por acaso não se julgue foram abandonados pelos deuses, ficando solitários todos estes lugares. Por isso falam destes milagres; ou então são levados, por qualquer outra razão, porque toda a raça humana é por demais ávida de ouvidos. (Lucrécio Caro, 1973: 94).

Os sentidos e nossas experiências sensoriais fundamentam nosso conhecimento do mundo. Em Lucrécio Caro, no livro IV, todas as percepções são descritas como insubstituíveis e sem hierarquias, e pergunta o poeta: “Ora, que pode merecer maior fé do que os sentidos? Por acaso poderá a razão depor contra eles, quando é falsa a sensação, ela que inteiramente nasceu dos sentidos? Se eles não são verdadeiros, também a razão se torna inteiramente falsa” (Lucrécio, 1973: 93). Lucrécio, em oposição à maioria dos pensadores de seu tempo, tinha em mente contra-atacar aqueles que consideravam que os sentidos não podiam ser levados a sério porque provocam ilusões. Contra esse ceticismo, ele afirma que as ilusões são fruto das “opiniões do espírito que nós próprios juntamos, de maneira a fazer-nos ver aquilo que de fato nossos sentidos não viram [...] nada é mais difícil do que distinguir as coisas verdadeiras das duvidosas que o nosso espírito por si mesma junta” (Lucrécio, 1973: 93). Adiante, o reconhecimento de que não pode haver hierarquia nas percepções:

[...] o poder está dividido entre todos e em cada um a sua força; torna-se, portanto, necessário que haja um sentido próprio para o que é mole, outro para o que é gélido [...] E, portanto, de concluir que não podem os sentidos corrigir-se uns aos outros: não poderão também ter mais verdade um que outro, visto que os devemos considerar dignos de fé a todos por igual (Lucrécio Caro, 1973: 93).

Antigos e modernos, conforme Henri Bergson (2006), apelaram para a insuficiência de nossos sentidos e da consciência para obtenção do conhecimento das coisas e do mundo, levando os filósofos a completarem a percepção pela concepção. No entanto, a concepção – e aqui entendemos concepção como conceito – por mais abstrata que seja, sempre tem como ponto de partida a percepção: “A inteligência combina e separa; ela arranja, desarranja, coordena; ela não cria. É-lhe preciso uma matéria, e essa matéria só lhe pode vir dos sentidos ou da consciência” (Bergson, 2006: 153). Mas isto não significa que se deve “renunciar ao exercício das faculdades de concepção e raciocínio”, mas acrescentar-lhe a percepção, e de preferência a percepção privilegiada, que é a intuição, e se os sentidos em alguns momentos falham, devemos afundar neles, “cavá-los” e “alargá-los”, uma vez que a formulação de uma determinada concepção dura enquanto outro fato percebido não lhe “derruba”, de acordo com Bergson:

Todo mundo pode constatar, com efeito, que as concepções mais engenhosamente conjugadas e os raciocínios mais cientificamente esteados desabam como castelos de cartas no dia em que um fato – um único fato realmente percebido – vem chocar-se contra essas concepções e esses raciocínios. Aliás, não há um único metafísico, um único teólogo que não esteja pronto a afirmar que um ser perfeito é aquele que conhece todas as coisas intuitivamente, sem ter de passar pelo raciocínio, a abstração e a generalização (Bergson, 2006: 151-152).

De acordo com Bergson, arte, filosofia e ciência, embora não caminhem juntas, desenvolvem-se a partir da observação, da contemplação do mundo, através de uma percepção privilegiada. A arte, conforme Bergson (2006: 181-182), faz descobrir nas coisas “mais qualidades e mais matizes do que percebemos naturalmente”, e o artista é esse revelador, enriquecendo o presente, mas não nos faz ultrapassar o presente, permanecendo na superficialidade. A filosofia, no entanto, faz as coisas adquirirem uma profundidade que se equipara a algo como uma “quarta dimensão”, em que a realidade deixa de ser estática e passa a dinâmica, entre o passado e o presente, colocando o mundo em movimento. Henri Bergson, segundo se depreende, considera que o filósofo, ao alargar suas percepções, permite que o leitor compartilhe e também amplie suas percepções. Foi a partir da leitura das principais considerações filosóficas de Bergson que Ilya Prigogine desenvolveu na ciência a concepção das estruturas dissipativas, as incertezas e a mutabilidade das coisas, já descritas anteriormente.

A questão que se coloca a respeito dos sentidos está relacionada à supremacia da visão e à inibição das demais percepções na contemporaneidade, em que cada uma tem sua manifesta importância. A harmonia nas percepções é salientada no grupo de

pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir, em que Eugenio Menezes (2007: 83) trabalha com a hipótese de que a cultura do ouvir não é menos necessária que a cultura do ver, propondo que a supremacia da visão na contemporaneidade, em detrimento dos demais sentidos, passe para uma posição de igualdade entre as percepções, alertando para a necessidade de investigar o enfraquecimento das percepções diante da hipertrofia da visão e quais implicações ocorrem, caso uma das modalidades perceptivas, como a audição, se atrofia. É nesse sentido, nesse chamamento instrutivo da ‘cultura do ouvir’, que este trabalho considera oportuno investigar a hierarquização dos sentidos na modernidade, com seu ápice na cultura mediática.

2.1.2 As bases antropológicas dos sentidos

Com bases antropológicas e biológicas, o antropólogo H. Plessner (1977) investiga a hipertrofia da visão como redução ou enfraquecimento da interação entre os sentidos, em que o encontro das percepções pela sinestesia pode estar comprometido. Ilustrando esse comprometimento, Plessner lembra que a manifestação de qualquer dor trava a possibilidade de outras percepções e automaticamente nos sentimos presos e imobilizados pela sensação do sofrimento corpóreo; por outro lado a interação entre os sentidos pode ser observada, por exemplo, quando se associam cores aos sons, meditação às cores, certos odores relacionados às reminiscências do passado, sons associados a imagens, ou mesmo o riso coletivo, e muitas outras intermodalidades que transcendem para outras percepções reconhecidas como sinestésicas (Plessner, 1977: 6).

Outro questionamento que se considera importante na investigação de Plessner está relacionado ao caráter da descontinuidade e incompletude que amarga o homem desde seus primórdios, também apontada por Bataille em citação anterior. A partir desses estudos, o antropólogo levanta a questão da *divisão* entre o orgânico e o corpo desde o surgimento do *Homo Erectus*, apresentando ao final a hipótese de que é possível a unidade entre corpo e sua organicidade quando há participação ativa de toda sua sensomotricidade, isto é, de todos os sentidos.

Conforme descrição de Plessner, enquanto **o organismo é objeto externo; o corpo é um invólucro representando o sujeito**. Entre corpo e organismo há um conflito, uma insolubilidade dada pela divisão sujeito-objeto, e esse conflito entre corpo e organismo pode ser observado já na superfície da pele, pelas sensações cutâneas:

Se alguém toca minha pele, ele também toca, ao mesmo tempo, a “mim” enquanto sujeito. Por outro lado, nós nos limitamos com as outras coisas do mundo externo através dessa autopercepção. Por isso todas as sensações cutâneas possuem um duplo caráter: por um lado, estão relacionadas aos objetos, ou seja, “objetivadas”, e, por outro, são referidas ao próprio corpo, isto é, “somatizadas” (Plessner, 1977: 28).

Quer dizer, percebo o objeto, que é exterior a mim, com seu aspecto cinematológico ou motor, me tocando; e também ao mesmo tempo tenho a percepção interna, em meu organismo, do objeto como aspecto sensorial ou estesiológico. A incompletude ou o estranhamento é dado, no entanto, por uma terceira relação do sujeito com o organismo, o qual, conforme Plessner, o organismo é um objeto externo no reino dos objetos corpóreos. É esta a complexidade entre a organicidade e seu entrecruzamento com o corpo, “uma complicação da qual são poupados os animais, pois eles não se subjetivam e, portanto, também não se podem objetivar” (Plessner, 1977: 28).

Essa capacidade de objetivar-se e por outro lado de desobjetivar-se é revelada pela fala, que não existe nos animais, diz Plessner. A diferença entre homens e animais facilita o entendimento da incompletude humana: os animais não possuem um ‘eu’ nem um ‘mim’ e, “portanto, habitam seu organismo de modo diferente do homem”, [...] “por isso um animal em um ambiente livre sempre irá reagir a um toque [...] de forma muito mais sensível do que um homem”, ao passo que o homem pode afastar o estímulo do toque, e objetivá-lo (Plessner, 1977: 29):

O homem habita seu organismo como uma capa, um forro, mesmo que se manifestem sensações orgânicas de origem profunda (estômago, entranhas, pulmão, etc.). Os animais são uma só coisa com seu organismo e reagem de acordo com este fato em relação a estímulos externos (Plessner, 1977: 29).

É possível, dessa forma, entender que somos carne do mundo, um elemento coberto com um invólucro, o corpo, conforme Merleau-Ponty, e o existir-como-corpo representa um sujeito em conflito dado pelo sujeito-objeto, o duplo nas sensações cutâneas, levando o homem a agir arbitrariamente (Plessner, 1977). Isto significa que **agimos não exatamente de acordo com o que o nosso organismo deseja**, mas pela **intencionalidade do sujeito que representa seu corpo**. O homem, dessa forma, está em permanente luta com seu corpo e seu organismo, “mesmo quando ele sabe que se trata de seu próprio organismo que o está atrapalhando”, e os animais ao contrário agem com o corpo todo (Plessner, 1977: 29). O agir depende necessariamente de uma escolha, e a arbitrariedade depende de uma direção, isto é, da visão. Assim é que o homem de

visão é uma metáfora para entender a capacidade que se tem para elaborar planos e projetos futuros, revelando-se aqui a primazia da visão relacionada em seus primórdios com a postura ereta, e ainda é nessa evolução que a relação entre corpo e organismo se quebra, tornando-se conflitante, porque em pé, conforme elucida Eugenio de Menezes, o homem libera a glote para a fala (Plessner, 1977: 29-30).

Com a arbitrariedade, isto é, com a liberdade para a razão forçada, formam-se no homem os desencontros entre a sensorialidade orgânica e a volição corpórea com uma tensão em constante vigília e aprendizagem aculturada. “A naturalidade humana nesse sentido é artificial, naturalidade transmitida, ensinada e aprendida, mantida com cuidado e, em certas condições, arduamente defendida ou chamada para uma substituição” (Plessner, 1977: 33); cabendo a nós, seres humanos, a responsabilidade e a decisão de manter ou transformar não apenas o meio, mas o mundo.

Plessner prossegue em sua hipótese afirmando que precisamos lidar com nossos “trapos”, porque “nossos comportamentos podem estar perturbados se, pela cegueira ou surdez, estiverem eliminadas determinadas vias de acesso” (Plessner, 1977: 35). Somos dotados das percepções, no entanto, o corpo precisa permitir esse acesso.

O impulso vital, denominado de volição ou vontade, é a capacidade da decisão e da escolha, gerando a iniciativa, a ação do contato com o outro, transformando-se em ego no momento em que a criança começa a relacionar-se conscientemente com os outros, de acordo com Plessner. Essa impulsividade central, que nos é transmitida, permite que ela se “abra para mim e para meu opositor, seja este uma pessoa ou um objeto” (Plessner, 1977: 40). Mas essa impulsividade não estará completa se todos os sentidos não estiverem envolvidos, se o corpo restringe o acesso de todos os sentidos.

Como se disse no início deste tópico, a preocupação com a filosofia dos sentidos para Plessner refere-se principalmente ao quadro contemporâneo da hipertrofia da visão em relação à passividade dos demais sentidos. A sensorialidade como um todo deve ser buscada pela atividade, e como tal o autor considera que ela se realiza e “se desdobra para uma objetividade total na configuração da obra de arte”, ou então sob influência das drogas, mas a utilização das drogas é passividade, além de impor limites às qualidades sensoriais, porque delas não se tem mais controle:

Todo homem, quando quer aproveitar suas possibilidades se volta para este dispositivo de sensorialidade e a eles recorre. Aproveitar, no entanto, não pode ser entendido apenas no sentido de uma disposição passiva ao próprio prazer. Aproveitar, sempre inclui, também, atividade.

[...] O sonho de uma unidade passiva dos sentidos que só se realiza no sensorial pode ser atingido, na melhor das hipóteses, sob influência das drogas, isto porque o homem jamais atinge a unidade dos sentidos através de mera passividade.

...Está claro que o aproveitar somente se desdobra para uma objetividade total na configuração da obra de arte (Plessner, 1977: 41).

O antropólogo considera, no entanto, que a arte contemporânea, com os vazios dos quadros e seus monocromos, leva a um *nonsense* e ao absurdo; que a música erudita atonal é aleatória e quase inaudível; além de um teatro que se auto ironiza. A arte e a música seguem seu curso, transformadas em códigos e conceitos cada vez mais complexos e fechados, aos quais um leigo dificilmente consegue ter acesso participativo. Na procura de uma unidade dos sentidos na arte contemporânea, Plessner vai encontrar apenas no teatro essa possibilidade de corpo e organismo: “O ator nos apresenta o entrelaçamento do organismo no corpo, do ser corpo e ter corpo, com o qual nós, homens, temos de arcar se quisermos que a vida que nos prende agora, com a qual nos preocupamos constantemente, perdure” (Plessner, 1977: 42).

A arte contemporânea tem uma longa trajetória e será neste trabalho investigada adiante no capítulo *Comunidades Sonoras*, principalmente no que concerne à música eletroacústica. Importante frisar que a arte em geral do passado e a música clássica na modernidade sempre foram fruídas por um grupo pequeno e elitista em espaços privativos, fechada em museus ou nos grandes teatros de concertos e óperas. Na atualidade muitos leigos, ainda à margem da arte erudita, questionam e deslocam-se da passividade das superfícies planas e dos entretenimentos mercadológicos, para uma diversidade alternativa que pode ser encontrada nos variados eventos da cidade, como também nas pequenas comunidades em gestação com suas nanodecisões e processos de empatia, em busca de melhor aproveitamento dos sentidos para além da telemática.

As comunidades sonoras objetos deste trabalho, como se observa, são uma dessas possibilidades que permitem uma produção, segundo nos parece, repleta de sentidos, uma vez que nosso corpo, com sua porosidade, permite ao mesmo tempo um tocar e um interpenetrar dos sons. Como salienta Eugenio de Menezes (2007: 81), cultivar a escuta é “repotencializar a capacidade de vibração do corpo diante dos corpos dos outros, ampliar o leque da sensorialidade hoje limitada à visão”, mas ainda assim é preciso a permissão desse corpo; sua concentração e vontade, como diz Merleau-Ponty:

Sem dúvida, não é inteiramente meu corpo quem percebe: só sei que pode impedir-me de perceber, que não posso perceber sem sua permissão: no momento em que a percepção surge, ele se apaga diante

dela, e nunca ela o apanha no ato de perceber (Merleau-Ponty, 2005: 20).

2.1.3 Vazios e Silêncios

Não faltam sons no mundo acústico da contemporaneidade para uma escuta atenta e radical para que enfim a era das imagens em que estamos inseridos dê lugar para um retorno de cultura em que todos os sentidos sem hierarquias se harmonizem como forma instrutiva de cultivo de valores. O homem necessita da visão que implica distanciamento, análise e racionalidade, como necessita igualmente da audição que supõe o retorno ao corpo, daquele que ouve e acolhe, intui e compreende.

No entanto, há que se destacar que os excedentes do mundo aculturado não se restringem às superfícies planas, mas estão igualmente repletos de ruídos intermináveis produzidos pelo homem e pelas máquinas interpondo-se ao próprio mundo natural dos sons, com seus elementos provocando também seus excedentes.

Os sons são considerados como uma potência muito maior para a produção de sinestésias, de acordo com os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (2008). Conforme lembram os autores, a música, por si só, sem traduções, não é apenas uma potência, mas um perigo para a percepção, porque nela há um traço de fascinação que atravessa fronteiras, atinge o coletivo de uma forma incomparável às artes plásticas:

É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade e do perigo ‘fascista’ [...] a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião (Deleuze; Guattari, 2008: 103).

Mas a potência intrínseca dos sons acaba por se pulverizar pela ruidosa urbanidade. Os sons produzidos pelo homem com suas máquinas atravessam paredes e corpos; tentamos abstrair o excesso de sons indesejados, como a música de fundo em ambientes de espera, em supermercados, misturado às vozes de alto-falantes nas ruas de grande comércio. Infundáveis ruídos. A percepção precisa de apenas um vazio, de um silêncio para preenchê-los com a imaginação criativa. A melodia só se faz nos intervalos entre silêncio e som permitindo o ritmo.

Como contraponto a esse abuso de sons indesejados, Deleuze e Guattari consideram que é preciso que os ruídos produzidos pelo homem se interponham ao próprio mundo natural da travessia dos sons pelo cosmos, pela natureza com seus

elementos provocando impressão das mais diversas como a melodia das chuvas, o ‘marulho’ das ondas, o crepitar do fogo, o uivo dos ventos, o farfalhar e chorar das folhas; os animais com seus cantos próprios, e os desertos preenchidos pelo som das chuvas de areia e dos insetos. Devendo-se incluir a esses sons da natureza a própria voz do homem, sons que podem ser percebidos mais como ‘canto que a frase e seus significados’, como aprendemos com Zumthor.

O confronto entre o som não musical do homem unido aos da natureza possibilitam um ideal, um ‘devir-música’, conforme Deleuze e Guattari (2008,113): “que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro”. A beleza desse confronto é descrito no fragmento de texto de Henry Miller, com a obra intitulada *Varèse, Le cauchemar climatisé* (Varèse, O pesadelo do ar condicionado):

Que o coro represente os sobreviventes (...). Ouve-se o fraco rumor das cigarras. Depois os trinados de uma cotovia, depois o canto do pássaro zombeteiro. Alguém ri, uma mulher soluça convulsivamente. Um homem solta um grande grito: ‘Estamos perdidos!’ Uma voz de mulher: ‘Estamos salvos!’ Gritos explodem em toda parte: ‘Perdidos! Salvos! Perdidos! Salvos’ (Miller, *apud* Deleuze, Guattari, 2008: 113).

Sobre a música especificamente e seus excessos, o músico José Miguel Wisnik (2011) refere-se à história sonora da música como um conjunto de repetição, de abuso de sons produzidos e consumidos indiscriminadamente, de forma semelhante à avalanche das imagens técnicas veiculadas em série para consumo e uso publicitário:

Não há espaçamento: as novidades e as antiguidades se misturam sem tempo, sem o intervalo do silêncio. A série repetitiva remete todo som ao ruído. O tempo integral da mídia não faz, não conhece e não admite o silêncio (Wisnik, 2011: 216).

O histórico sobre a supremacia da visão, o logocentrismo da modernidade, e mais especificamente do homem ter se tornado um mero passivo consumidor de imagens, sons e coisas indicam, de acordo com os autores citados, redução e limitação das potencialidades perceptivas, aumentando, ainda mais, a incompletude humana pela divisão entre corpo e organismo. Essa incompletude poderia ter gerado uma sociedade sintomaticamente doente, insatisfeita, ansiosa e beligerante?

No item seguinte discute-se acerca desses excedentes culturais dos *media* influenciando e alimentando o imaginário coletivo e a mimese.

2.2 Mimese e imaginário

Ao escrever “As seis propostas para o milênio”, na década de 1980, Ítalo Calvino (1995: 73: 111) já pontuava a velocidade ligada aos avanços tecnológicos e à “chuva ininterrupta” das imagens na cultura, alertando sobre os riscos da perda da capacidade do imaginário e da memória visual interna. A partir desses questionamentos, este item pretende retomar o tema, introduzindo elementos básicos sobre o aparecimento do imaginário no *Homo Sapiens*, e sua importância na criação da cultura, além do mimetismo transformado em simples cópia do que é veiculado pelos *media*. Descreve ainda o conceito de noosfera, lugar onde se alojam todas as condensações da vida e do imaginário coletivo, sendo alimentado e ao mesmo tempo alimentando a cultura.

Tudo o que se observa na cultura terá sido antes um processo do pensamento, de ideias, do imaginário? O homem cria a cultura como uma segunda realidade como forma de transcender a morte, de acordo com a Semiótica da Cultura e da Mídia, e essa segunda realidade é criada a partir de um processo de ideias e pensamentos individuais e coletivos que podem ser denominados de imaginário, um imaginário ativo que pode transformar o mundo, que pode criar um mundo eufemicamente melhor, isto é, a cultura com seus símbolos.

A mente humana pensa com imagens e essas imagens são ideias consideradas como padrões integrativos que não derivam apenas da informação, mas antes das emoções, dos sentimentos provocados pelas experiências, memórias, fantasias e sonhos e seus desejos invisíveis, isto é, daquilo que falta, do devir. As ideias podem produzir informações, estão povoadas de imagens, dos *qualia*, conforme denominação das neurociências, um fluxo não linguístico de eventos relacionados denominado de imaginário, e, a partir de um imaginário coletivo, ele pode ser absorvido e propagado pela cultura em permanente trânsito, criando novos sistemas de signos, novos textos e contextos, como também de deslizamentos de seus platôs, reordenando velhos sonhos, retornos arcaicos e memórias atávicas¹².

Como um imaginário coletivo poderia ter aparentemente uma força concreta para deslocar valores e modos de vida dos sistemas sógnicos de uma cultura?

¹² Atavismo: *sm* (*lat atavu+ismo*) **1** Reaparecimento, nos descendentes, de certos caracteres físicos ou morais ativos, não presentes nas gerações imediatamente anteriores. **2** Semelhança com os avós ou antepassados: "Este último é um caso notável de atavismo, na história" (E. da Cunha) (Michaelis, 2012).

O desenvolvimento das ciências do início do século XX, entre elas a biologia orgânica e a introdução do termo ecossistema, desencadeou a percepção de que o mundo orgânico está ligado em uma cadeia de interações ambientais (demolindo a antiga concepção do antropocentrismo), em que o homem não é mais o centro dessa cadeia, mas apenas parte de um sistema sem hierarquias. Essa nova percepção levou o geoquímico russo Vladimir Vernádski (1863-1945), também no início do século XX, a desenvolver o conceito de biosfera¹³ como uma força geológica que parcialmente cria e controla o meio ambiente planetário, aproximando-se significativamente da teoria de Gaia¹⁴ (Capra, 2006a: 43). Conforme aponta o semiótico russo Iuri Lotman (1996: 23), o biólogo e filósofo da ciência V. I. Vernádski definiu a biosfera como um espaço completamente ocupado pela matéria viva, isto é, um conjunto de organismos vivos, uma unidade orgânica formando uma película sobre a superfície do planeta. Quer dizer, nessa camada viva ou película envolvendo o planeta, encontram-se todas as condensações da vida, obtidas pela transformação da energia irradiada pelo sol em energia química e física da terra, sendo estas condensações intrinsecamente ligadas e interdependentes, e, por similitude aos organismos vivos, a biosfera comporta vínculos, conforme enuncia Vernádski:

Todas essas condensações da vida estão ligadas entre si de maneira estreita. Uma não pode existir sem a outra. Este vínculo entre as diversas películas e condensações vivas, e o caráter invariável das mesmas, são uma característica imemorial do mecanismo da camada terrestre, que se manifesta nela em todo o tempo geológico¹⁵ (Vernádski, *apud* Lotman, 1996: 23, tradução nossa).

A partir do conceito de biosfera, Vernádski desenvolveu a noção de noosfera, uma determinada etapa em formação da biosfera vinculando as ideias, a atividade do pensamento. De acordo com esta noção, a noosfera tem uma existência material e espacial que envolve uma parte de nosso planeta (Lotman, 1996). Edgar Morin (2002) define noosfera como um sistema de organização das ideias, reconhecendo que há ao

¹³ O termo biosfera foi utilizado pela primeira vez no final do século XIX pelo geólogo austríaco Eduard Suess para descrever a camada de vida que envolve a Terra (Capra, 2006a: 43).

¹⁴ Na década de 1970, o químico James Lovelock desenvolveu a ideia de que o planeta Terra como um todo é um sistema vivo, auto-organizador (Capra, 2006a: 44: 90).

¹⁵ A citação no original: “*Todas essas condensaciones de la vida están ligadas entre si de la manera más estrecha. Una no puede existir sin la otra. Este vínculo entre las diversas películas y condensaciones vivas, e el carácter invariable de las mismas, son um rasgo imemorial del mecanismo de la corteza terrestre, que se manifiesta en ella en el curso de todo el tiempo geológico* (Vernádski, *apud* Lotman, 1996: 23).

mesmo tempo “a soberania e a dependência das ideias, o seu poder e a sua debilidade”, um *continuum* que pressupõe relativa autonomia porque as ideias contidas na noosfera alimentam os homens e os homens continuam a alimentar a noosfera com suas ideias (Morin, 2002). A noosfera, de acordo com essa noção, está repleta de atividades do pensamento, do imaginário, e, como esses pensamentos valem não apenas pelas palavras, mas pelos símbolos e suas significações transformados em sentimentos ali contidos, essa massa incorpórea é denominada por Edgar Morin (2002:139) de “seres do espírito” ou entidades formadas pelo imaginário que preenchem a noosfera.

De difícil conceituação, o imaginário, do latim *imaginariu*, aquilo que existe na imaginação, é uma das capacidades humanas que mais causam estranhamentos e enigmas para o entendimento do homem, de acordo com o antropólogo Christoph Wulf (2011a). Suas origens são recentes na natureza humana: cerca de 80 mil anos atrás, com a grande ampliação do cérebro do *Homo Erectus*, quando os pés e mãos se libertam e surge a fantasia ou o imaginário. A constituição do imaginário e sua abstração passam a ter um papel fundamental na transformação do espaço, aparecendo as primeiras habilidades manuais do homem como a caça e o fogo, conforme o autor (Wulf, 2011a).

Há suposições de que, com a retração das florestas e o avanço simultâneo das savanas, tenha havido uma evolução do homem, levando-o a uma adaptação visual, ao ver ao longe, observar as grandes clareiras da savana, assim como o andar bípede com suas variações de velocidade e ritmo possibilitando a caça e a fuga do perigo iminente (Plessner, 1977: 8).

O mais fraco do mundo animal, o homem, animal de duas pernas, deixa de ser presa para ser caçador. Essa habilidade apresenta um ponto de correspondência entre a posição ereta e a utilização dos olhos e da mão, no entanto essa capacidade de ver, segundo Plessner, não explica a abstração, o imaginário. Em épocas recentes defendia-se a ideia de que o tato e a visão são os responsáveis pela imaginação. No entanto Plessner (1977:6) acredita que todos os sentidos são revelados pelas modalidades proprioceptivas das sensações hápticas ou cinestésicas e musculares, isto é, a sensomotricidade.

No final do século XX, a despeito da propriocepção indicada por Plessner, as neurociências consideram que todos os sentidos são como antenas internas e externas para as emoções, são elas, as emoções, que atuam em todo o corpo, sendo ao final responsáveis pelo conhecimento de si e do outro (Damásio, 2000).

O imaginário, segundo a arqueologia, pode ser atestado já nas marcas de cerimônias fúnebres, uma capacidade puramente humana de abstração. Outras habilidades de abstrair imagens e representá-las sem sua presença em superfícies planas, são as representações simbólicas rupestres repletas não apenas das atividades de caça e pesca, isto é, ilustração em miniatura dos modos de vida, mas também de seus rituais mágicos, como indica um desenho xamânico, metade ser humano e metade bisão (mamífero ruminante), datado de pelo menos 30 mil anos atrás, encontrado na região sul da França em dezembro de 1994, na denominada caverna de Chauvet¹⁶ por seus descobridores. Da análise arqueológica, pode-se constatar que esses achados pertencem aos *Cro-Magnon*, subespécie evolutiva do *Homo Sapiens*, que possuíam linguagem plenamente desenvolvida e criaram cultura e seus símbolos, arte e tecnologia, como “ferramentas de pedra e de ossos primorosamente trabalhadas, joias de conchas e de marfim, e magníficas pinturas nas paredes de cavernas úmidas e inacessíveis...”, demonstrando já a habilidade do imaginário (Capra, 2006a: 207).

A investigação científica sistematizada sobre o imaginário é recente, tem início com estudos interdisciplinares em Genebra, em 1950, com o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que pesquisou o simbolismo. Em seguida, o antropólogo Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, funda na França um Centro de Estudos sobre o Imaginário com pesquisas também interdisciplinares, sendo influenciado principalmente pelas obras do psicanalista C. G. Jung e de seu mestre, Bachelard, conforme a brasileira Danielle Perin Rocha Pitta (1995), em artigo intitulado “Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand”.

Nas obras de Bachelard, ficou demonstrado, conforme Pitta (1995:8), primeiro que a percepção da visão deixa de ser a mais importante para a organização do mundo, levando em conta os afetos e as emoções para a constituição psíquica da mente, e não mais uma série de raciocínios; em segundo lugar que são os símbolos e sua dinâmica que estabelecem um acordo entre o “eu” e o mundo, através dos quatro elementos: terra, ar, água e fogo.

A partir do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário, fundado por Durand em 1967, muitos outros centros de estudos foram criados ao redor do mundo, apresentando cada um deles bases teóricas diversas. Há que se destacar a importância desses dados

¹⁶ A caverna de Chauvet está documentada no filme *Cave of Forgotten Dreams*, dirigido pelo alemão Werner Herzog (2012).

coletados por Rocha Pitta (1995) para a iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, em que a autora descreve as influências de outros estudiosos como pressupostos teóricos que irão nortear as pesquisas de Durand. Entre esses autores, destacam-se C.G. Jung (1875-1961), Cassirer (1874-1945) e Mircea Eliade (1907-1987).

Cabe lembrar que o psicanalista suíço Jung é o primeiro a propor o inconsciente coletivo como parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum, uma memória da experiência da humanidade. Jung chegou a essa conclusão a partir de relatos de seus pacientes de sonhos idênticos a mitos e simbologias ancestrais e de outras culturas, considerando que o inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos. O mito, segundo o psicanalista, é a organização de imagens universais ou arquetípicas com suas narrações. Esses arquétipos expressam-se em imagens simbólicas coletivas, sendo o símbolo a explicitação da estrutura do arquétipo. Enquanto Cassirer, em seus estudos sobre imaginário, demonstra a importância do homem como animal simbólico, e Mircea Eliade, pesquisador do pensamento mítico, conceitua o mito como relacionado à criação dos tempos, à Grande Era, conforme se disse anteriormente (Pitta, 1995).

Em Gilbert Durand, o imaginário só pode ser pensado como um conjunto de imagens “que constitui o capital pensado do *Homo Sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental, onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (Durand, 1977:18). Conforme o autor, os mitos, arquétipos e símbolos fazem parte desse conjunto de imagens, apresentando as diferenças de cada um deles, conforme citação:

Mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico, a narrativa histórica e lendária. (Durand, 1977: 63).

Como se depreende, as imagens só podem ser pensadas no plural, e é no imaginário que podemos encontrar todas as criações do pensamento humano, conforme Durand. O autor, ao fazer um levantamento de imagens mágicas em diferentes culturas com seus mitos, símbolos, arte e literatura, observa subjetividades e pulsões de cada cultura relacionada tanto ao *habitat* quanto ao histórico-social, dando origem a seu livro intitulado *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (Durand, 1977).

Em recente estudo sobre o imaginário, o antropólogo alemão Christoph Wulf (2011d), em seu artigo “Imagem e fantasia”, conceitua o imaginário, fantasia ou capacidade de imaginar, como a expressão que caracteriza a capacidade humana de transformar o mundo exterior em interior, como também “a capacidade de perceber imagens, mesmo quando a coisa não está presente”, uma tendência do homem de criar novidade como um processo evolutivo de mudança inerente à própria vida e individualidade, além de ser uma força coletiva que gera sociedade e cultura (Wulf, 2011d: 2). A imaginação, ou mundo imagético interior, está ligado intimamente com atividades no corpóreo e no inconsciente, conforme descreve o antropólogo:

O mundo imagético interior de um sujeito social é condicionado, por um lado, pelo imaginário coletivo de sua cultura, e por outro, pela singularidade e inconfundibilidade das imagens originárias de sua história pessoal, e finalmente pela recíproca superposição e penetração de ambos os mundos imagéticos (Wulf, 2011d: 13).

Não são poucas as possibilidades do imaginário e suas bases teóricas. Wulf chama a atenção para o fato de que o imaginário não está centrado apenas na visão, mas se abastece com os demais sentidos, como a audição, o tato, o olfato e a gustação. Onde há efetivamente o entrecruzamento perceptivo e o exterior, o imaginário estará presente.

Uma das recentes descobertas das neurociências é o ‘atualizador crônico’, esse entrelaçamento quiasmático em que não apenas a visão está envolvida, mas todo o corpo com sua imaginação. A pesquisadora alemã Helga Peskoller (2011) denomina esse atualizador crônico como expansão trans-humana, onde há algo mais profundo que os sentidos operando nesse interno e externo, zonas neutras silenciosas entre a tatilidade corporal, a visão e o imaginário. Para o entendimento desse fenômeno, Peskoller exhibe imagens e descreve os movimentos da escalada de uma alpinista numa das mais difíceis montanhas na Califórnia, onde há um paredão liso de granito, denominado de nariz pelo seu grau de dificuldade. Essa escalada é uma grande aventura, diz Peskoller, um permanente risco de queda, é um jogo em que se joga imaginação, alma e contato, “onde a alma pula de um lado para o outro como uma bola”, um saber interiorizado que cria passagens, um ponto de apoio invisível no mundo visível. Na descrição dessa experiência, a pesquisadora lembra que essa aventura, essa experiência entre corpo, alma e imaginário, só pode se dar no concreto, longe das telas e superfícies de imagens planas (Peskoller, 2011).

Para entender o imaginário, conforme atesta Durand, é necessário estudar a constelação de imagens e suas relações. Na tentativa de classificar essas imagens,

Durand (1977) reagrupa as imagens em duas ordens, dois tipos de regimes referentes principalmente às imagens mágicas: o regime diurno, relacionado ao dia, à luz, que permite as distinções e o embate; e o noturno, relacionado à noite, caracterizado pela conciliação. O primeiro regime, o do dia, está ligado ao simbolismo e à verticalidade do ser humano, que tenta escapar do tempo e do destino da morte, com os arquétipos correspondentes às armas, com seus símbolos frequentes de flecha e gládio. As imagens simbólicas relacionadas ao regime noturno podem ser encontradas em situações de trevas, na água escura e nos símbolos de queda, mas há nesse simbolismo de morte um tempo positivo em que existe a possibilidade de outras soluções: “pegar as armas e destruir o monstro (a morte), criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar, ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento”, remetendo-nos ao mito do eterno retorno de Mircea Eliade (Pitta, 1995: 20).

O antropólogo Wulf (2011d: 6) acrescenta à constelação de imagens mágicas coletadas e separadas em diurnas e noturnas por Durand mais dois outros tipos de imagens que se distinguem, assim são três os tipos principais investigados por Wulf: a imagem como presença mágica, a imagem como representação mimética e a imagem como simulação técnica.

As imagens mágicas surgiram antes de as imagens se tornarem obras de arte, remontando ao tempo arcaico, consideradas como imagens de culto, imagens sacras, e estudadas detalhadamente por G. Durand (Wulf, 2011d). A transição das imagens que conferem presença mágica para as imagens como representação mimética é fluida, diz Wulf, como os símbolos na arte, na religião e no cotidiano, isto porque elas estão entre o mágico e a representação mimética, por isso a dificuldade de sua distinção. A partir deste ponto, torna-se mais visível fazer a diferenciação da representação mágica para a mimética quando as imagens estão relacionadas a animais, a elementos como ar, fogo e nuvens, a construções como palácios e jardins, assim como as imagens de nomes, números e labirintos entre outros. Essas imagens “ilustram o mundo, e com isso situam o homem”, porque nada mais é ameaçador do que “um mundo sem imagens, do que a escuridão ou a luz brilhante”, uma vez que são a escuridão ou a luz brilhante que destroem as imagens (Wulf, 2011d: 7). Há ainda que acrescentar que a obra de arte, de acordo com o mesmo autor, está além de cópia ou imitação, porque mesmo as obras de arte que têm um modelo para reprodução surgem de um processo de criação e transformação em que a semelhança é vaga, quase um nada comparado ao estilo, à marca singularizada de cada artista.

A terceira, a imagem como simulação técnica, é um novo tipo de imagem que nunca se viu antes na história, porque, como os textos, elas podem ser guardadas, replicadas e transmitidas não apenas em tempo real, mas também armazenadas para gerações futuras como memórias eletrônicas ‘miniaturizadas’, que permitem conhecer e experienciar o mundo em imagem, mesmo com conteúdos diversificados, conforme Wulf (2011d: 9).

Baseado em pesquisa bibliográfica pedagógica recente, Wulf (2011d:13) considera que o mundo imagético interior é condicionado pela recíproca penetração e superposição de mundos imaginários distintos, como se disse, entre o exógeno e o endógeno, de um lado o imaginário coletivo de uma dada cultura, e de outro as imagens singularizadas da história pessoal de cada sujeito. Com inúmeros papéis a cumprir como ferramentas para o conhecimento, aprendizagem e criação, o antropólogo distingue seis tipos dessas imagens: reguladoras de comportamento, imagens de orientação, imagens de desejo e de vontade, imagens de memória, imagens miméticas e imagens arquetípicas.

Neste trabalho destacam-se as imagens miméticas. Ao estudá-las, Wulf utiliza as posições de Platão e Aristóteles que continuam a ser citadas com relação aos efeitos provocados pelas imagens técnicas e os meios eletrônicos:

Conforme o filósofo Platão, a pressão para imitar é tão forte que não se lhe pode resistir; por isso a importância do aproveitamento consciente de todas as imagens dignas de imitação para a educação, e a exclusão de todas as imagens que comprometem a educação. Aristóteles, ao contrário, considera que a mimese capacita o ser humano, e através do confronto controlado com o indesejado deve-se ter o poder de opor resistência (Wulf, 2011d).

Os processos miméticos são ambivalentes, como atesta o autor, porque ao mesmo tempo em que são modelos que capacitam o homem em toda sua aprendizagem desde o andar ereto do bebê até a construção plena da consciência, como normas, valores, condutas, gestos e comportamentos sociais, esses processos miméticos podem transformar-se em mimetismo, simples cópia ou adaptação do já existente, degenerando a capacidade criadora dos sujeitos sociais, de acordo com Wulf (Gebauer; Wulf, 2004). “Essa paralisia”, a “algo sem vida” provocada pelo mimetismo, pode ser encontrada em vários desdobramentos na contemporaneidade. No entanto dois aspectos nos parecem relevantes pontuar neste trabalho: o primeiro relacionado à cristalização de normas e

condutas propagada em instituições, e o segundo referente à transmissão das imagens técnicas pelos meios eletrônicos.

As instituições que tentam preservar seus dogmas e condutas, de acordo com Wulf, estão centradas principalmente nos ambientes escolares, no trabalho e mesmo dentro da família cujos membros se vêm obrigados à adaptação, à domesticação de leis intrínsecas impostas e que impossibilitam experiências com o não idêntico, inibem o desenvolvimento e a formação espiritual e social dos sujeitos, restringindo-se às relações de poder e sua manutenção, em que se compreende a sujeição da passividade humana:

Enquanto o pensamento racional moderno está relacionado ao sujeito do conhecimento isolado, a mimese é sempre uma questão de uma rede de relações de pessoas. A criação mimética de um mundo simbólico refere-se a outros mundos e aos seus criadores, e inclui outras pessoas no seu próprio mundo. Ela reconhece a troca entre mundo e homem, e o aspecto de poder contido nesta troca. A história de mimese na educação e na formação é uma história da disputa pelo poder de criação de mundos simbólicos, pelo poder de representar-se e representar o outro, e de interpretar o mundo com uma ideia própria. Neste sentido, a mimese pertence particularmente, no âmbito da educação e da socialização, à história das relações de poder (Gebauer; Wulf, 2004: 139).

A ocorrência do mimetismo como processo inibitório de criação na contemporaneidade não estaria tão fortemente centrado naquelas instituições que, embora persistam, caíram em descrédito, perderam força, brilho e fixidez em quase um século, mas um mimetismo de simples espelhamento e cópia com relação às imagens técnicas porque as “imagens são elas mesmas imagens que se propagam como vírus”, de acordo com Wulf (2011d: 8-10).

Em seu artigo “Imagem e fantasia”, Wulf (2011d) faz uma exaustiva descrição de como essas imagens participam de uma reformulação profunda do mundo em que o espaço-tempo é engolido pela velocidade com que as imagens se propagam tornando-se uma ameaça para o imaginário pessoal e coletivo. Como nova mercadoria, seus princípios são da ordem da economia para o consumo, que geram mais desejos e angústia do vir a ser e ter a partir de modelos pré-fabricados. O resultado desse mundo de aparência e superficialidade é a estetização em todos os níveis da vida, em que as questões éticas e políticas também se envolvem nesse jogo de imagens, substituindo a realidade pelo jogo estético e pela encenação (Wulf, 2011d).

Como exemplo de mimetismo global recente, Wulf (2010c) descreve o espetáculo mediático exibido no enterro do cantor Michel Jackson¹⁷, como um imaginário coletivo de identificação, de pertença e compartilhamento. A performatividade representada no enterro do cantor juntou uma comunidade de fãs como um evento global de comoção. Ali todas as suspeitas de pedofilia e comportamento estranho foram esquecidas, dando lugar aos signos construídos como as ‘luvas de cristais’ e ‘nariz proeminente’, voz e desempenho, tudo convertido e aceito no mundo dos deuses, descreve o antropólogo. Nessa encenação, diz Wulf, mesmo sabendo-se tratar de um espetáculo com um intuito do êxito econômico, é difícil conter as lágrimas, difícil não ocorrer o contágio mimético e intensificação das emoções, e só deixamos de participar desse envolvimento, desse contágio se sairmos do local. Uma comunidade que se formou ao redor do cantor de diferentes localidades, etnias, valores e cultura para reverenciar e chorar a morte súbita de Michel Jackson, com a intenção de dar uma sobrevida, momentos a mais de uma imagem, de um corpo morto. A comunidade se desfaz assim que o ritual termina, mas a imagem adorada de Michel deve continuar no imaginário de seus fãs por muito tempo, diz Wulf (2010c).

A análise do antropólogo Wulf sobre o enterro do cantor Jackson é exemplo de um imaginário coletivo que reproduz e consome passivamente a construção de uma encenação mercadológica, simples cópia dos *media*, que, ao invés de alargar percepções, reduz e limita a criatividade. Esses fenômenos mediáticos não são isolados, eles continuam a se propagar e a preencher a noosfera, “povoada pelos espíritos” da cultura dos *media* como um desencantamento do mundo, conforme Malena Contrera, em sua obra *Mediosfera* (2010). De acordo com a autora, a noosfera, onde habita esse imaginário coletivo e pulsante, está praticamente representada pelas imagens técnicas, imagens que fascinam, seduzem e replicam-se como vírus. A *mediosfera*, termo aqui entendido na concepção de Malena Contrera (2010), refere-se ao imaginário dos *media*, e segundo a autora, não tem uma existência independente da noosfera, ao contrário, está dentro dela: “como um núcleo no âmago desta, cresceu e inflou titanicamente de modo a vampirizar aos poucos a energia dos outros conteúdos da noosfera, pressionando os limites da primeira por dentro” (Contrera, 2010: 57).

Criamos o que pensamos, diz Contrera, e mesmo quando não estamos pensando, a noosfera continua a nos imaginar, assim o imaginário dos *media*, esses incorporais e

¹⁷ Com 50 anos de idade, o cantor Michel Jackson faleceu vítima de uma intoxicação aguda de remédios em junho de 2009, em sua casa, nos Estados Unidos.

invisíveis vagueiam em órbita planetária em tensão com outros imaginários, outros murmúrios de ancestralidades esquecidas e marginais que aspiram emergir, preencher carências deixadas pelo paradoxo entre corpos ausentes e corpos presentes transmutados em máquinas, criação de corpos utópicos com suas próteses e desejos de perfeição como outro mimetismo dos meios eletrônicos.

O item a seguir trata do avanço das técnicas transformando o homem, seus gestos, o espaço e o tempo.

2.3 Entre deuses e máquinas

Não se pode mais prescindir da técnica, ela é um legado de conhecimentos acumulados no tempo, de avanços que contribuem como prolongamento da vida, do trabalho, como extensões do corpo e do pensamento, como na composição da música eletroacústica que utiliza a mais avançada tecnologia para transformar os sons como extensões de uma criação pensada e imaginada¹⁸.

Como diz Ilya Prigogine (1996), a técnica ainda está no começo se a compararmos às leis da natureza, da vida e do cérebro humano. As leis da natureza, com suas flutuações, e a flecha do tempo deram origem à matéria, à vida, e da vida por fim ao cérebro com a auto-organização e inteligência humana. Com base nesses moldes orgânicos, a ciência trabalha para criar a técnica e as máquinas de inteligência artificial (Prigogine, 1996). O encantamento do mundo, conforme Prigogine, veio da descoberta da própria ciência que prevê um universo não mais determinista nem aleatório à razão, mas um universo evolutivo e de aventura “que reclama uma linguagem nova, tanto nas ciências físicas como nas ciências humanas. Só com esta nova linguagem é que poderemos descrever este mundo espantoso em que vivemos” (Prigogine, 1996: 233: 235: 237).

Mas a técnica tem seus paradoxos e incoerências, modificando todo o processo de vida, do espaço e do tempo, em que os homens passam a ser meros usuários,

¹⁸ A técnica transformou não apenas o modo de fazer musical erudito, mas impactou o mundo musical nas décadas de 1950 e 1960 com os novos sons das alturas com os amplificadores, as guitarras elétricas e o surgimento do *rock and roll* que ajudou a arrastar toda uma geração de jovens contestadores para a libertação do corpo e das tradições institucionais; mas o ‘sonho acabou’, nascia a indústria fonográfica.

subservientes a um programa determinado pela máquina, como pontuam Norval Baitello Jr., Eugenio Menezes, Vilém Flusser e Malena Contrera. A somar-se a essa subserviência, há a constatação da transferência do endeusamento para as máquinas.

A técnica sozinha nada pode explicar, porque seu valor é relacional e sua identificação está no interior de um sistema de realidade, de acordo com o geógrafo Milton Santos (1996), em sua obra *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. Técnica, segundo o autor, é um “conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”, onde a noção de técnica e de meio são interdependentes, isto porque o espaço é um misto híbrido dentro de um processo sistêmico ou ecológico entre as formas, seus conteúdos e as ações que ali ocorrem (Santos, 1996: 25). As técnicas, ao mesmo tempo em que transformam o espaço e as ações, são uma medida de tempo cronológico particular relacionado às ações, bem como servem como objetos históricos para atestar o momento de sua origem e sua evolução. Elas são dessa forma datadas, envelhecem e, a cada nova aparição tecnológica, o espaço e o “como se faz”, muito mais importante do que “o que é feito”, também se modificam, ocultando na própria técnica uma teoria intrínseca do tempo (Santos, 1996: 45). Através do trabalho as técnicas indicam essa medida de tempo, como o tempo do processo direto do trabalho, da circulação, da divisão espacial do trabalho e o tempo de sua cooperação e racionalização, de acordo com Santos:

A técnica é um dado constitutivo do espaço e do tempo operacionais e do espaço e do tempo percebidos. Ela poderia, assim, ser essa busca da referência comum, esse elemento unitário, capaz de assegurar a “equivalência” tempo-espaço.
Através do processo de produção, o “espaço” torna o “tempo” concreto. (Santos, 1996: 45-46)

Se antes, nos primórdios da humanidade, os aparatos foram aparecendo e desenvolvendo-se em espaços heterogêneos e diferenciados no tempo, a técnica na contemporaneidade, no entanto, passa a ser universal, obedecendo ao mesmo processo de mimese cultural, alastrando-se no planeta com a transformação não apenas da produção dos objetos, mas como se constrói a vida no cotidiano, com seus espaços invadidos pelas máquinas que normatizam e racionalizam as coisas e as ações humanas (Santos, 1996: 47). Em função delas e de seus programas, as ações humanas tornam-se cada vez mais precisas e guiadas agora pelos tempos cronometrados do computador, conforme já assinalado anteriormente sobre o paradoxo do impiedoso cronos relacionado às noções de comunicação como ‘acontecimento’. É o tempo da velocidade

reduzindo as possibilidades de escolhas como uma lei de obediência à técnica, que é um projeto alheio, um programa que vem pronto e devemos aprender a usá-lo sem conhecer os mecanismos desse programa.

O pensador Martin Heidegger (2010), em meados do século passado, em seu artigo intitulado “A questão da técnica”, já alertava sobre o perigo do homem vir a abandonar sua essência de homem livre frente às ameaças de se perder o controle da técnica moderna. Heidegger inicia seus questionamentos a partir da distinção entre a *tékhne* e a técnica moderna. A palavra *tékhne*, de origem grega, tem um sentido antropológico relacionado à atividade humana utilizando instrumentos como meios para a produção ou confecção de algo, relacionando essa atividade à ideia de *poiésis*, também do grego, que significa a ação de fabricar, de confeccionar um objeto artesanal ou obra poética, permitindo um desvelar do esplendor de uma dada realidade (2010). Conforme o autor, a técnica moderna está longe do seu sentido original e antropológico porque ela não se reduz mais a um mero fazer do homem, mas ela se apoia nas ciências exatas, se encobre e se esconde. Muitas escavações e desencobrimientos seriam necessários para chegar às novas técnicas, e assim é que o perigo reside na instalação por toda parte da fúria da técnica, e a técnica passe a ser a própria verdade, conforme M. Heidegger.

Ninguém poderá saber se está reservada à arte a suprema possibilidade de sua essência no meio do perigo extremo. Mas todos nós poderemos nos espantar. Com o quê? Com a outra possibilidade, a possibilidade de se instalar por toda parte a fúria da técnica até que, um belo dia, no meio de tanta técnica, a essência da técnica venha a vigorar na apropriação da verdade (Heidegger, 2010: 37).

O projeto técnico contemporâneo dá indícios de que a técnica transformou-se na própria verdade. Esse projeto, que se oculta e se encobre, é oferecido e preestabelecido pelas instituições multinacionais e religiosas, pelas agências de notícias, pelas agendas políticas e econômicas, difundido em especial por meio de publicidades institucionais, conforme Santos (1996). São esses os protagonistas que mantêm funcionando por meio dos aparatos o capitalismo e o consumo, em que as ações “são cada vez mais estranhas aos fins próprios do homem e do lugar” (Santos, 1996: 64-65), isto porque sem clareza, sem um tempo lento de reflexão e absorção, acabamos por nos tornar ao mesmo tempo usuários e desejosos de consumir o que a tecnocultura é capaz de oferecer cada vez mais, e que não podemos experimentar diretamente, conforme Vilém Flusser, e assim nos priva “de outras com as quais poderíamos ter contato”, e sem a imediatez do mundo vivido, “a mídia torna-se a própria coisa” (Flusser, 2008: 112-113).

A questão da técnica perpassa os limites de transformação do espaço, dos objetos e das ações humanas. Além desse domínio, e de escapar ao controle do homem, a técnica instala-se no imaginário como substituto dos deuses espirituais, em que o homem vive um sonho sonhado de transformar-se, ele mesmo, em máquina, porque a nova trama é tecnológica e o corpo desejado é o corpo máquina.

Ao observar os gestos na cultura, podemos entender a própria cultura e seus signos, isto porque não fazemos gestos, somos o próprio gesto, conforme Vilém Flusser (1994) em sua obra *Los gestos: fenomenología y comunicación*. De animais de duas pernas, bípedes, sem penas e nômades, passamos para o sedentarismo, para a posição passiva e domesticada do estar quase sempre sentados. Prescindimos dos corpos com sua totalidade de sentidos, fragmentamo-nos com a supervalorização da visão e o ínfimo toque dos dedos que apontam e nos direcionam para o lá, para a bidimensionalidade e o nulodimensional da tela suspensa onde nossos olhos se fixam com pequenos movimentos cinéticos e hipnóticos.

A ausência do corpo é descrita por Vilém Flusser como a escalada da abstração: da tridimensionalidade do corpo, passamos para a bidimensionalidade, já no início dos tempos com a representação das imagens nas cavernas, em seguida para a unidimensionalidade da escrita, e em sequência o nulodimensional com seus pontos e números representando o mundo. Não mais o mundo como representação da vontade, mas o mundo altamente programado em códigos, um viver subserviente aos aparatos tecnológicos, eleitos como os novos instrumentos mágico-míticos da cultura.

Há um leque de possibilidades de respostas para a constatação da transferência de endeusamento para as máquinas. Para Contrera e Baitello (2012), em artigo intitulado “A dissolução do outro na comunicação contemporânea”, o desencantamento do mundo foi gerado primeiramente pela lógica da produção industrial, com a estética da seriação, e assim se desviou da comunicação humana e seus processos de vinculação para uma reduzida questão de apropriação ou não das tecnologias, uma transferência de fé e da magia à tecnologia e à eletricidade.

Esses indícios têm sido largamente utilizados neste trabalho como uma postura reflexiva e crítica à modernidade através das citações de vários autores com os quais esta pesquisa dialoga. Mas, à medida que este trabalho se desenvolve, os questionamentos aumentam, assim como as incertezas frente às múltiplas verdades e suas aporias, à ambivalência da transitoriedade cultural – e o que sobressai nesta pesquisa é a relação do homem com suas necessidades e carências intrínsecas–, ao

caráter ontológico que sobrevive a quaisquer coerências e incoerências culturais. Quando Estado e capitalismo se unem e esvaziam ideologias, crenças, tradições e religião, segundo o pensador italiano Giorgio Agamben (1993), deve haver um substituto para essas carências, e é com a ambivalência da técnica que o imaginário coletivo tem sua maior fuga, quer seja com os filmes futuristas, quer seja com as máquinas interativas que acabam por alimentar um imaginário de sonhos maquínicos!

Não são poucos os que idolatram a tecnologia, considerando que ela pode nos oferecer a tão sonhada imortalidade! Dietmar Kamper (2012), em seu artigo “As máquinas são tão mortais como as pessoas”, acredita que, desde o momento em que se constatou que os novos meios de comunicação realizaram “finalmente o sonho arcaico do espírito humano, de estar todo o tempo em toda parte e em nenhum lugar” soou como um programa de autoendeusamento. No entanto, conforme Kamper, o roteiro onírico do modelo de autoendeusamento pelas técnicas está equivocado, porque seu maior modelo, a tela com os *hardwares* e *softwares*, tem uma durabilidade média de três anos e meio e em seguida fará parte do cemitério dos eletrônicos. Resíduos que afetam o planeta, que não se desintegram preenchendo cada vez mais uma paisagem morta que revela mais do que a história, mas algo muito mais relacionado ao domínio da cronologia, conforme o geógrafo Milton Santos (1996).

O corpo é necessariamente artificial, um invólucro já descrito pelo antropólogo Plessner, e os registros dessa artificialidade datam de períodos arcaicos e das mitologias como os desenhos xamânicos de homens metamorfoseados em animais e plantas, dos centauros, das sereias, conforme José A. Bragança de Miranda (2008: 96) em sua obra *Corpo e imagem*. Depois a imaginação ou fantasia passou para a literatura, para os contos fabulosos de fadas, duendes e, em seguida, com o advento do cinema, foi possível fabular em torno das técnicas, denominado de *science fiction*, surgindo então os andróides, *robocops*, exterminadores do futuro, ainda segundo o autor. A questão levantada por Bragança de Miranda é que, enquanto havia apenas representação no domínio do estético desses seres de outras galáxias, eles podiam mesmo assim aparentar-se com a antiga mitologia, embora sem magia divina e sem alma.

Mas as coisas se alteraram, da simples redução da fantástica pelas imagens ou construções poéticas, dos corpos e seus véus, suas vestimentas e máscaras, a engenharia genética dá notícias da possibilidade de realização técnica de clones, robôs e ciborgues (Bragança de Miranda, 2008: 96-98). Como diz o autor, “tudo se altera quando se pensa extrair do corpo uma máquina total” (Bragança de Miranda, 2008: 100). A questão está

nos excedentes, na intervenção permanente não apenas no seu invólucro, no corpo e seus véus, mas também na carne. A imposição do corpo é, portanto, fruto da cultura, é ela quem determina gradações de sua permanente artificialidade. Conforme Bragança de Miranda (2008: 120) a cultura impôs a necessidade de um corpo enxertado, daí a importância do imaginário envolvendo ciborgues, da ausência dos corpos transformados naquilo que é pura imaginação virtual, e o imaginário e os sonhos acabam por nutrir-se por esses novos deuses tecnológicos.

Tudo teria começado com os espelhos, o arcaico espelho que multiplica e faz eco das imagens, tudo recaindo no mito de Narciso e em sua perdição: “O espelho é a máquina arcaica por excelência, contendo todas as máquinas futuras”, de acordo com Miranda (2008: 31). Em Jorge Luiz Borges, “os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens, e a face original permanece inapreensível, perdida que está no labirinto infundável dos reflexos sucessivos” (Borges, 2001: 36). No conto fantasmático “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, o escritor também imputa aos espelhos a culpa original pelo desmedido das imagens. Mas é a eles que se deve voltar, diz Miranda, porque a potência da imagem estaria no Mito, uma possibilidade de recuperar os mistérios e véus perdidos da carne. O corpo sempre se prestou a proteger a carne com a construção de peles artificiais com seus simulacros que nada mais são do que símbolos gerados pela história pessoal e pela cultura. Os véus que protegiam a carne se desfizeram, o corpo explodiu e chegou-se à carne com as intervenções e penetrações dos corpos pela técnica, conforme Bragança de Miranda. Voltar aos espelhos é rever-se e refletir, pretender ver como os outros nos veem, é focar novamente a lente, o campo eidético, o lugar que precisa de um tempo para vivenciar os fenômenos que ocorrem ali. Se o retorno aos espelhos nos remete ao Mito e à narrativa pessoal, é necessário ainda um corpo político, ativista, em que as artes em geral teriam o papel de transformar a passividade em corpo ativo e ser político: a arte “dura pouco mas produz o seus efeitos, porque por pouco que dure, algo se passa aí de essencial” (Bragança de Miranda, 2008: 179).

A subserviência às máquinas e seu valor mágico-mítico deve permanecer, se alastrar, transformar ainda mais corpos, espaços e tempos. O seu poder e endeusamento é recente, deve permanecer por muito tempo, se assim o permitirem as atividades

solares¹⁹, que colocam em risco os circuitos eletrônicos e os sistemas de distribuição de energia do planeta...

Muitas das questões levantadas neste capítulo são características da modernidade em crise, da cultura dos *media* que ainda reserva para si parte do poder centralizador do imaginário coletivo. Mas à semelhança da transição do período medieval para a modernidade, podemos observar a pulverização da homogeneidade, de um único paradigma para a coexistência da diversidade cultural, a simultaneidade aos não modelos que se inscrevem na contemporaneidade. Não modelos porque eles emergem como nanocomunidades, cada um com seus paradigmas de agrupamentos de nanointeligências, como diz o músico Melo Pimenta. São fenômenos em movimento, saem da periferia da noosfera, das bordas do imaginário coletivo para transitarem na cultura, movimentos que fazem a diferença no atual contexto cultural. A partir dessa diversidade, observam-se nitidamente seus deslocamentos na cultura, e mais especificamente nos processos comunicativos em suas várias dimensões e extensões, como se o homem não aguentasse mais continuar a imitar e a bocejar. Ele necessita do corpo para completar-se.

Muito oportuno é seguir a melhor definição de movimento, conforme Norval Baitello (2011), de que “movimentos são sempre motins e revoluções”: “um motim, uma rebelião”... contra as imagens da *mediosfera*, do logocentrismo da modernidade.

2.4 Um sonho do pertencimento²⁰

Dos excessos e das carências oriundas da *mediosfera* e da modernidade, observam-se na cultura deslocamentos significativos, como se disse anteriormente, da ordem das rebeliões, como a primavera árabe no Oriente que teve como seu maior aliado as redes de relacionamentos. Outros mais tímidos, da ordem dos motins, quando se pensa nos agrupamentos coletivos que se formam aqui e ali, com a intenção de resistir ou buscar alternativas mais significativas para a vida social. É nesse contexto de pequenos movimentos observados na cultura que as comunidades sonoras, tanto dos

¹⁹ As atividades solares com as tempestades magnéticas tem o potencial para afetar redes elétricas, satélites e rotas de aviões, conforme notícias neste ano de 2012, veiculadas em jornais de todo o mundo.

²⁰ O título do capítulo remete à obra “Dream of Belonging” da escritora Janina, esposa de Zygmund Bauman (2005:16).

ouvintes da música eletroacústica como dos membros dos rituais indígenas do *long dance* se inserem, observando-se uma aglutinação em torno da escuta, do declínio do termo identidade, da necessidade antropológica do modo gregário de vida e de pertencer pela empatia, para além da telemática. Como se antigos sonhos esquecidos e marginalizados ingressassem em espiral pelas dobras da cultura, podendo-se afirmar, como ressalta Maffesoli (2007), que o arcaico se une à tecnologia de ponta nesta pós-modernidade, modernidade líquida, ou crise da modernidade.

Falar sobre comunidades implica abandonar identidade e acrescentar seu elemento constitutivo, que pressupõe sentimento de pertencimento pela empatia. Deve-se, portanto, entrar nos meandros do termo identidade com suas implicações de inclusão e exclusão, da lógica clássica de identidade, bem como do termo ‘pertencimento’ relacionado às comunidades. Esses são os temas elencados neste item para melhor entender as especificidades das comunidades sonoras a serem investigadas no capítulo 3.

2.4.1 A lógica da identidade

O mais forte conceito de identidade teria surgido com a formação dos Estados-nação já no século XVIII, o início do Estado moderno, nascido como coerção para aglutinar as pessoas que estavam no interior de sua soberania nacional. No entanto, conforme Eric Hobsbawn (2002), os termos nação e nacionalismo, fortemente relacionados à identidade, já viveram seu ápice em meados do século passado, e agora se enfraquecem dando lugar a uma nova “reestrutura supranacional” do planeta, como a União Europeia e as Nações Unidas, em que “ser um inglês, um irlandês ou judeu, ou uma combinação desses todos, é somente um dos modos pelos quais as pessoas descrevem suas identidades, entre muitas outras que elas usam para tal objetivo, como demandas ocasionais” (Hobsbawn, 2002: 224-225).

Sob o enfoque dos estudos culturais, o sociólogo Stuart Hall (2000), no artigo intitulado “Quem precisa de identidade”, questiona a explosão discursiva em torno desse conceito, considerando que o termo identidade transcende as relações que se fazem com nação e nacionalismo, optando por tratar o termo principalmente sob uma perspectiva desconstrutivista em que se coloca o sinal de “rasura” para indicar que o conceito não serve mais, nem sequer é bom para se pensar. Outros conceitos, no entanto, não surgiram para substituí-lo, e o termo permanece com suas aporias e continua a ser utilizado em certas questões-chave em que Hall o retoma para rearticulá-

lo na relação entre sujeitos e práticas discursivas com a implícita política de exclusão que essa subjetivação parece implicar.

Conforme Hall, as identidades são construídas dentro dos discursos, produzidas em locais históricos e institucionais próprios, “no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas”. Construções que emergem no interior do jogo de poder e são “o produto da marcação da diferença e da exclusão mais do que o signo de uma unidade idêntica” (Hall, 2000: 109). As identidades são construídas pela diferença e não fora dela, continua Hall, afirmando que essa construção é feita exatamente por aquilo que falta:

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim sua “identidade” – pode ser construído. As identidades podem funcionar; ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir (Hall, 2000: 110).

Deixar de fora significa transformar o exterior em diferente e, portanto, “abjeto”, conforme o autor, assumindo assim uma forma não natural, em que a constituição de uma identidade social é um ato de poder, resultando daí uma força hierárquica de polos que originam os preconceitos, estigmas e marcas. Como exemplo, o autor cita o gênero homem/mulher; a raça branca/negra e assim por diante, nos quais o segundo termo é reduzido em oposição a um “essencialmente humano”(!) (Hall, 2000). Mulher e negro seriam termos marcados na construção valorativa e originária de toda uma civilização europeia em contraste com aqueles não marcados.

As identidades são então estabelecidas no jogo da diferença e por meio dela, um conceito por demais inquietante e perturbador, como diz Hall. Mesmo tendo em vista esse aspecto imobilizador e constrangedor, o autor utiliza o termo para significar um ponto de encontro e de sutura nas práticas discursivas, conforme se depreende:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar (Hall, 2000: 112).

A partir de J. Butler, Stuart Hall reconhece que é necessário traçar os limites de uma política de identidade, porque, entre outras considerações, as identificações

pertencem ao imaginário, coabitações ambíguas e intercorporais, desestabilizando o eu, sedimentando o nós, mas nunca plenamente feitas, ao contrário, estão em permanente reconstituição, sujeitas à volatilidade. As identidades dessa forma necessitam do verbo estar, mais do que o ser, porque estão constantemente sendo arregimentadas, reduzidas, contestadas e muitas vezes obrigadas a “capitular” (Butler, *apud* Hall, 2000: 130).

A identidade passa a ter esse caráter de impermanência e ambivalência, a constante recriação e pluralidade de *eus* não mais marcados, mas fundados em escolhas que se renovam incessantemente. Hall não ignora que a teorização sobre identidade é um labirinto de argumentos inconclusos, mas considera que o tema é de considerável importância política e, portanto as noções de identidade não devem ser abandonadas, mas reconhecidas como ‘suturas’ psíquicas e discursivas.

De acordo com a ciência cognitiva²¹, o ‘eu’ é criado assim como criamos objetos em que esse ‘eu’, o ego, é interdependente de uma estrutura maior, de um acoplamento interno, no entanto, modelados pela longa história e cultura, busca-se essa identidade individual interior e, o pior, “não conseguimos encontrar nenhuma entidade desse tipo”, e, para superar essa ansiedade, o próprio pensamento deveria mudar de foco conceitual passando dos objetos para as relações, conforme salienta F. Capra (2006a: 230).

No entanto, toda a modernidade ocidental conviveu com a lógica da identidade²² dividindo sujeito, objeto e raciocínio:

(A é igual a A), na lei da contradição (A não pode ser igual a não-A), e na lei da exclusão do terceiro (A não pode ser ao mesmo tempo igual a A e a não-A) (Berendt, 1997: 59).

Essa lógica de identidade que não admite paradoxos, bem como a retórica de argumentação e discurso, ainda está presente no modo ocidental de falar, implicando

²¹ A Ciência cognitiva ou a teoria de Santiago tem suas raízes na cibernética, “desenvolvida por um movimento intelectual que aborda o estudo científico da mente e do conhecimento a partir de uma perspectiva interdisciplinar sistêmica que se situa além dos arcabouços tradicionais da psicologia e da epistemologia” (CAPRA, 2006a: 209).

²² Substituímos o termo ‘lógica aristotélica’ por ‘lógica clássica’ tendo em vista pesquisas de Michel Serres (2001) e Giorgio Agamben (1993) que afirmam que a lógica elaborada por Aristóteles é paradoxal, tendo sido omitida e retirada de edições modernas. O filósofo Serres observa o equívoco sobre o uso da lógica Aristotélica na modernidade a partir de von Leibniz, conforme o autor: “Em Aristóteles, a contradição ou a identidade só podem ser definidas sob condição mínima de simultaneidade: ao mesmo tempo. Leibniz inverte o dizer de Aristóteles e define o simultâneo, como um estado de coisas onde a contradição não está presente nem implicada. Esta inversão parece decisiva”. A identidade acontece em instabilidades raras de equilíbrio, igualdade e paralelismo, isto porque a existência está afastada do equilíbrio, a existência refere-se às circunstâncias. (Serres, 2001: 291-292). Giorgio Agamben, ao restituir os manuscritos de Aristóteles, verifica igualmente que nas citações modernas a lógica aristotélica está amputada do seu sentido original, que prevê o paradoxo, isto é, um mesmo objeto pertence e, simultaneamente não pertence a uma mesma classe (Agamben, 1993: 58-59).

não apenas um fechamento para o entendimento, mas um quiasma, não do entrecruzamento como em Merleau-Ponty, mas setas com direções opostas:

... o nosso modo ocidental de falar e de pensar pode ser simbolizado por esquerda e a outra para a direita. As duas direções são opostas entre si, lutam uma contra a outra (Berendt, 1997: 63: 64).

Na psicanálise contemporânea, o conceito de identidade como unitária, monádica e idêntica a si mesma também foi desconstruído apontando para um *self* plural, descentralizado, dialógico e disperso, sobre o qual há recentes estudos indicando certa coerência e continuidade, mas pautadas intimamente pela pluralidade, de acordo com o pensador e neurocientista italiano Mauro Maldonato (2005: 483) em seu artigo “Arquipélago identidade: o declínio do sujeito autocêntrico e o nascimento do eu múltiplo”. Ao discorrer sobre a difícil conceituação sobre identidade, considera da mesma forma que a construção identitária no discurso se realiza na “luta interna pela afirmação de si contra o outro”, isto é, em oposição ao outro, como nas linhas cruzadas com setas em suas extremidades.

No entanto, é no diálogo, na infinita escuta do outro com sua hospitalidade e reciprocidade, que é possível o dar-se a reconhecer, recuperando em Martin Buber as noções do dialógico da relação e do encontro, assim como vamos encontrar na cultura do ouvir a proposta de vinculação pelos sons, pela escuta atenta para aquele que fala, porque quer ser ouvido e acolhido, e não julgado.

Conforme Maldonato, com a desconstrução do conceito de identidade, deve-se inaugurar uma nova postura epistemológica, isto é, o questionamento deve ser outro e tentar responder à pergunta *quem é o homem* e, sem responder de modo direto, essa pergunta abre-se à narração, ao relato pessoal de uma história de vida. Afinal, como diz Maldonato, “nós somos uma *federação de almas*” e não tem sentido buscar uma suposta unidade e compacidade do ‘eu’, em que a identidade se dá justamente em relação ao outro que observa e narra (Maldonato, 2005: 487). E se a identidade ocorre nessa relação narrativa, este ‘eu’ também é narrador, atuando aí um campo de forças elásticas porque, ao observar o já narrado, estamos diante daquilo que foi, tornando-se muitas vezes difícil o reconhecer-se, mesmo tendo sido parte do ‘mim’ durante um tempo, isto porque há sempre uma construção de novos encontros, relações e narrações (Maldonato, 2005: 490: 493).

A narração de história de vida não é solipsista e só pode chegar pelo outro em mim e fora de mim e nunca termina por nos definir, este é o diálogo de escuta do outro

para chegar ao mim, diz Maldonado. O outro, aquele que interpela, é assimétrico porque tem uma diferença irreduzível do ‘eu’, e é através desse encontro que podem emergir aí mesmo questionamentos radicais de nossas próprias ilusões e máscaras de identidade. Por conseguinte, para o autor, a identidade passa a ser relacional, história de vida narrada e fundamentalmente plural, não como teoria, mas na experiência a partir da alteridade com suas assimetrias, diferenças e contrastes (Maldonado, 2005: 487: 490: 493).

2.4.2 Ser *qual-quer*

Ao mesmo tempo em que se observam os deslocamentos culturais desestabilizando o conceito de identidade, há uma complexa teia em formação na sociedade para um forte sentimento de pertencimento que pressupõe escolhas, modos de vida indicando uma maneira específica de estar-junto, tendo como vínculo o sentimento de empatia²³, um sentimento considerado como arquétipo de desejo fundamental, conforme Contrera (2011), possível apenas no face a face, como uma ligação orgânica de personalidades observada como um fenômeno emergente na contemporaneidade nas tribos urbanas sem hierarquias, quer dizer, sem um poder centralizador. Essas tribos, conforme o sociólogo Michel Maffesoli (2007), fazem parte de processo embrionário para uma comunidade do destino que não prevê determinação transcendental, mas um destino assentado na necessidade de um modo de vida gregário, uma comunidade de povos em oposição à soberania das nações.

Embora o termo comunidade tenha se alastrado e esteja sendo utilizado para denominar qualquer agrupamento, desde instituições supranacionais até as redes de relacionamento denominadas de comunidades virtuais, existem alguns traços característicos do termo que indicam acolhimento, vida em comum e pertencimento, entre outros. O estudo aprofundado sobre o tema requer um espaço adicional e um momento mais oportuno, mas, para justificar o título desta pesquisa, selecionamos alguns autores que discutem a comunidade e que servem de embasamento para nosso trabalho.

²³ Malena Contrera (2011) no Seminário Emoção e Imaginação, em São Paulo, pontua as diferenças entre os termos empatia e simpatia: enquanto conceito de simpatia é dado como uma emoção global, projetiva e de identificação, com constantes apelos simpáticos, o termo empatia é sentimento de pertença considerado como arquétipo de desejo fundamental, é adesão e estética (*aisthesis*), vínculo de restabelecimento de sentido (Contrera, 2011).

Para uma breve reflexão sobre o tema, fomos buscar a etimologia da palavra comunidade derivada do latim *communitas*, que significa: relação comum; conformidade; comunidade; instinto social; sociabilidade; afabilidade; cortesia; condescendência; e do termo *communis*, do qual deriva *communitas*, que significa dividido entre todos, que pertence a vários, contrapondo-se ao *proprius* que é próprio, propriedade de, que pertence a; e por fim de *munus*, de onde derivam as palavras *communitas* e *communis*, significando presente (que se oferece), dádiva, brinde. Em Roberto Esposito (2007), o termo comunidade é estudado a partir de análise etimológica que não pressupõe a ideia de propriedade coletiva e considera que o valor do conceito mais forte provém de *munus*, que significa a expropriação da substância do “ter” e do “ser sujeito”, isto é oferecer o que se tem como um presente! Adiante, as considerações de Esposito:

Que a comunidade esteja vinculada não a um mais e sim a um menos de subjetividade, quer dizer que os seus membros não são mais idênticos a si mesmos, porém constitutivamente expostos a uma tendência que os leva a forçar os próprios limites individuais para encararem o seu “fora”.... Se o sujeito da comunidade não é mais o “mesmo”, será necessariamente um “outro”. Não um outro sujeito, mas uma cadeia de alterações que não se fixa nunca em uma nova identidade (Esposito, 2007: 18).

Enquanto o bem comum não é posse, propriedade, apropriação, conforme Espósito, o termo latino *munus* será uma dádiva feita e nunca como aquela recebida, denotada do vocábulo *donum*, e que tem por princípio a privação de remuneração. As considerações de Roberto Esposito deixam de ser animadoras com relação à gestação de comunidades, cujos membros compartilham o nada, aquilo que falta entre o vazio, a dádiva e o presente:

A comunidade é apenas um confim e um trânsito entre esta imensa devastação de sentido e a necessidade de que cada singularidade, cada evento, cada fragmento de existência seja em si mesmo sensato. Ela se reporta ao caráter, singular e plural, de uma existência livre de todo sentido pressuposto, ou imposto ou pós-posto. De um mundo reduzido a si mesmo – capaz de ser simplesmente aquilo que é: um mundo planetário; sem direções nem pontos cardeais. Um nada além-de-mundo (Esposito, 2007: 30).

Esse ‘confim’ é um sem lugar onde não há nada a se compartilhar de acordo com o apresentado por Esposito, mas esse niilismo, segundo esta pesquisa, pode ser intrínseco à etimologia da palavra comunidade, no entanto o léxico ao longo do tempo também acaba por sofrer influência da cultura, acaba por revestir-se da carne como

pontua Merleau-Ponty ao referir-se à palavra vermelho. Se os símbolos, assim como as palavras, vivem mais do que os homens, eles também estão sujeitos mesmo que lentamente a transformações de significação. Cabe verificar, por conseguinte, que na significação originária da palavra comunidade também não há especificidade do local, mas desse confim, desprovido de pontos cardeais, como Esposito com humor irônico acentua.

Os autores com os quais este trabalho dialoga têm posições menos céticas, mais animadoras e é a partir deles que se pretende preencher essa lacuna etimológica, partindo do método sistêmico da interdependência do espaço, e mais importante, particularizando as comunidades em formação no concreto, tendo em vista que as comunidades sonoras em estudo ocorrem no face a face, estão aquém e além dos centros mediáticos, das redes virtuais. Sob essa perspectiva, parte-se da reflexão de comunidades em duas vertentes: as comunidades relacionadas aos assentamentos de princípios do século XX, e as nanocomunidades ou comunidades denominadas aqui de nômades, dos ‘confins’ (?), dos caminhos e aventuras a serem perseguidos com seus perigos e errâncias. Nesses espaços as comunidades na contemporaneidade tomam forma e em seguida se desfazem, como as comunidades sonoras dos ouvintes de música eletroacústica, e da cerimônia indígena do *long dance* ao som de tambor.

A formação de comunidades como assentamentos tiveram certo impulso no início do século passado. Martin Buber foi o defensor da criação dessas comunidades ao pretender dar uma esperança aos jovens céticos e sem esperanças do pós-guerra. Em conferências, aulas e seminários, posteriormente publicados em livro intitulado *Sobre Comunidade*, Martin Buber é o pensador que difundiu a perspectiva de uma paz mundial por meio desses assentamentos como único meio pelo qual seria possível superar desigualdades e males sociais e eliminar os conflitos entre os povos, porque as nações e seus princípios territorialistas e soberanos acabam por excluir e separar os povos. De forma utópica, Buber idealiza a comunidade como uma necessidade humana de criação de vínculos, do encontro e da relação, emergindo de um pequeno círculo onde os indivíduos particulares se agrupariam por suas afinidades específicas, pela escolha e empatia, não essencialmente como as comunidades baseadas em laços de sangue e cegamente seguidoras de tradições, acreditando que uma grande comunidade planetária, ou seu universalismo, seria da mesma forma impraticável.

A criação de comunidades, conforme Buber, deve ser pós-social, distinguir-se das duas formas antigas de comunidade: a econômica e a religiosa, porque elas trazem para o grupo a visão de vantagens e privilégios, vantagens econômicas e vantagens do sobrenatural, portanto a nova comunidade não deve ser instrumento para chegar-se a outros fins, mas deve ser um fim em si mesma, e construída a partir da comunidade de pequenas comunidades, sem regulamentação externa, mas formação interna, devendo “emergir do interior em cada tempo e lugar”, conforme Buber:

Nossa comunidade deve, antes, ser caracterizada como pós-social, uma vez que ela ultrapassa a sociedade e suas normas, e se sustenta sobre bases completamente diversas. Ela não quer reformar; a ela importa transformar. ... Não queremos instalar nosso mundo no torvelinho das cidades...; queremos ir bem longe, a uma terra calma e acolhedora, queremos procurar um solo forte e virgem, de modo que o amor livre da natureza florescente e o perfume fortificante da terra suculenta circundem nossa casa... Deste modo nossa comunidade não quer revolução, ela é revolução (Buber, 1987: 37: 38).

As noções de comunidade em Buber trazem já a ideia da natureza vinculada aos homens, acreditando ainda que essas comunidades podem formar-se por homens que nunca se viram antes, mas revelados no ‘entre’ da relação, num simples contágio de olhares, um modo de vida em que encontraríamos pessoas dispostas a viver no compartilhamento antes de qualquer exploração econômica ou do contrato social que originaram o individualismo. Os termos individualismo, independência e identidade são marcas do egocentrismo da modernidade, não é fato da existência, pode ser da história, do ensinamento ocidental marcado principalmente pela ideia de uma nação, de um dogma religioso, de uma instituição, conforme o pensamento de Buber. Posteriormente, em Maffesoli (2007), vamos encontrar a crítica a esses mesmos princípios que nortearam a modernidade.

O princípio de divisão entre nações, raças, grupos religiosos e políticos e consequentemente a exploração da natureza pelo homem e seu distanciamento são questões centrais levantadas por F. Capra (2006a) em seu livro *A teia da vida*. Com sua síntese sobre os sistemas complexos que representam a base da vida, o autor lembra que os ecossistemas naturais são constituídos por comunidades orgânicas sustentáveis sem hierarquias entre as plantas, animais e micro-organismos, e que o entendimento desses sistemas, com a intrincada rede de relações e interdependência, são exemplos valiosos para a formação de comunidades humanas. Embora os ecossistemas não possam ensinar nada sobre as fraquezas, debilidades e o ser da linguagem humana é possível aprender a

sabedoria da natureza com a sutileza e a complexidade de organização de suas formas, que além de tudo não deixam resíduos, porque “o que é resíduo para uma espécie, é alimento para a outra” (Capra, 2006a: 232). São concepções de alfabetização ecológica que, mesmo banalizadas pelos meios eletrônicos, pela superficialidade com que se propagam, têm se transformado em ações políticas de sustentabilidade concretas em todo o mundo.

Os assentamentos comunitários são um abrigo, um *habitat* acolhedor em oposição ao hostil mundo moderno, mas comunidades com muros fechados, isoladas, provocam um infindável número de arquipélagos e conseqüentemente podem deformar esses assentamentos comunitários e transformá-los em diásporas, ou pior, provocar ainda mais disputas territoriais e a guerra. Fritjof Capra, ao relacionar os ecossistemas às comunidades humanas, lembra que seus princípios são interdependência, reciclagem, parceria, flexibilidade e diversidade, como a étnica e a cultural, porque se “a comunidade estiver fragmentada em grupos e em indivíduos isolados, a diversidade poderá, facilmente, tornar-se uma fonte de preconceitos e de atrito” (Capra, 2006a: 235).

Mas o que se tem observado em grande escala nas duas últimas décadas é essa gestação de nanocomunidades, ou tribos, cujos membros dispersos se dirigem para um lugar particular em que compartilham um sentimento em comum de ‘algo’ transformado em experiência e ação cultural e, terminado o evento, a comunidade se desfaz, como a análise do antropólogo Wulf sobre o enterro de Michel Jackson, em que milhares de pessoas se reuniram em praças públicas ao redor do mundo para dar um último adeus ao mito mediático. Mas essa reunião em torno do enterro é um evento único, uma comunidade efêmera, nasce em torno de um único acontecimento e, mesmo em sua fugacidade, explode no globo, aqui e ali. Mas há ainda a formação relâmpago de muitas outras comunidades com objetivos mais profundos do que a conservação e idolatria mediática em comum, como, por exemplo, a Primavera Árabe no ano de 2011.

As nanocomunidades, onde se inserem as comunidades sonoras deste trabalho, têm características peculiares relacionadas a desejos mais estáveis, a um *ethos* que pressupõe escolhas mais duráveis do que apenas um instante, são baseadas principalmente na comunhão de pensamento e de ideias e preenchem a vacuidade que a modernidade nos legou. É sob esse viés que consideramos oportuno citar Giorgio Agamben (1993) que, em seu livro *A comunidade que vem*, discorre sobre a perda dos sentidos pelas ações do Estado e da economia que, agindo através dos meios eletrônicos

espoliaram a linguagem e a comunicação, isto porque “a nossa própria natureza linguística chega até nós invertida pelo espetáculo”. Manipulam a percepção coletiva e apoderam-se da memória, que “em si nada mais diz do que isto”: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Agamben, 1993: 62).

Com o esvaziamento nas crenças ideológicas, instituições e religiões, há uma fenda, abriu-se um vácuo, uma falta de sentido da existência que pode ser retomada com a criação de comunidades sem haver nenhum pressuposto ou reivindicação, de acordo com Agamben. Esta seria a oportunidade de formar comunidades em oposição aos Estados-nação que a humanidade planetária não poderia deixar escapar como uma missão política. Sem haver nenhum *a priori* ou pressupostos, essas comunidades precisam apenas do ser ‘qual-quer’, aquele que vem, que “seja como for”, não é indiferente, mas aquele que quer, o ser assim que é seu modo de ser:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tão-pouco é simplesmente indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma ideia, isto é, com a totalidade de suas possibilidades (Agamben, 1993: 53).

Esse ser ‘qualquer’ é a própria singularidade sem identidade nem conceitos, mas determinada pela relação com uma *ideia*, enquanto o pertencer a uma comunidade é o ‘ser-tal’, que está em relação a um indeterminado, diz Agamben. Conforme as reflexões do autor, “o ser qual-quer que vem” emerge de uma pequena burguesia planetária, em que não há mais classes sociais, apenas homens herdando um mundo de publicidade e fantasmagórica vacuidade, e de outro lado persistem o fascismo e o nazismo representados por um pequeno número de homens que compõem a burguesia nacional, permanecendo no poder agarrados ainda à falsa identidade popular (Agamben, 1993: 50). O autor considera que os homens dessa geração, ou seja, a pequena burguesia planetária²⁴ já se emancipou dos sonhos de grandeza e renunciou a qualquer identidade, e enquanto ela avança para sua destruição, pela falta de sentido, significa também que ela mesma pode permitir a própria sobrevivência em comunidade:

[...] se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os

²⁴ Em livro mais recente, G. Agamben acaba por denominar a pequena burguesia planetária de *Homo Sacer*, aquele que carrega uma vida sem sentido, em oposição ao poder soberano (Agamben, 2010).

homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a comunicação que não conheceria já o incomunicável (Agamben, 1993: 52).

A missão da humanidade seria selecionar as características de sobrevivência, afastar a “publicidade mediática porque ela não comunica outra coisa que não seja ela própria”, e restituir essencialmente aquilo que ao homem contemporâneo foi roubado, que é sua natureza linguística e comunicativa (Agamben, 1993: 52).

Há que se notar em Agamben a utopia em eliminar sujeito e biografia particular, no entanto, na maioria das tribos urbanas, aqui denominadas de comunidades nômades ou nanocomunidades e geradas na contemporaneidade, a biografia de um sujeito é dada circunstancialmente na presença, nos fatos e nos acontecimentos, num espaço onde se joga um jogo comunicativo, um retorno à teatralização de um tempo cíclico mítico ou se experiência um acontecimento, é um ser qualquer que quer, que deseja esta ou aquela comunidade para compartilhar algo em comum e na in-diferença da diferença de seus membros, quer dizer, respeitando-se as diferenças étnicas e culturais de seus integrantes.

O respeito a essas diferenças é registrado como uma espécie de fenômeno que se reveste de uma participação “mágica ao estranho, ao estrangeiro, a uma globalização que ultrapassa a singularidade”, de acordo com o sociólogo Maffesoli (2006) em seu artigo sobre comunidades. Ali, o autor considera que esses fenômenos são da ordem do sagrado, uma dimensão de numinosidade como reencantamento do mundo. Essa numinosidade vem explicada em nota de rodapé por Maffesoli como uma experiência constitutiva de soberania divina, um sentido religioso de afetividade, e, portanto, a superação daquilo que é um “simples utilitário”, manifestando-se em inúmeras ações de “generosidade, de ajuda mútua, de atos benevolentes, de ações humanitárias diversas da qual a vida social não é avara de exemplos, e que tem a tendência de se multiplicar” (Maffesoli, 2006: 276-280).

3 COMUNIDADES SONORAS

Quando falamos em cultura do ouvir, retomamos as
possibilidades do corpo, em especial do universo sonoro, antes e depois
dos equipamentos de comunicação.

Eugenio Menezes

Verdade é ver-dor, que advém de minha
ideia fixa com o mito Pã: do pânico diante da Verdade ao
PANaroma de todas as flores da fala.

Flo Menezes

O uivo dos lobos é isolado e persistente.
Em geral, o líder da alcateia começa em solo:
então, os outros se juntam em coro, uivando,
em princípio, e depois baixando para um
ladrido atormentado. No grito do lobo,
encontramos um ritual vocal que define a
demarcação territorial da alcateia pelo espaço
acústico – exatamente do mesmo modo que a
trompa de caça demarca a floresta e o sino da
igreja, a paróquia.

R. Murray Schafer

... há, na verdade, em locais tranquilos, um grande
volume de profunda busca e descoberta espiritual em
andamento neste mundo, fora dos centros sociais santificados,
situados além de seu limite e controle: em pequenos grupos,
aqui e ali, e com mais frequência e mais tipicamente (como
quem olhar em volta poderá descobrir), isolados e em duplas,
penetrando na floresta naqueles pontos que eles mesmos
escolheram, onde notam que ela é mais escura e não há
caminhos batidos nem trilhas.

Joseph Campbell

A vida dança qual uma cortina de chamas, a morte
enrijece; a inteligência dança, a burrice se fixa, repetitiva; a
intuição dança, a lógica e a memória programam os robôs, a
palavra dança quando nasce e desaba no estereótipo; o desejo
dança, a indiferença dorme.

Michel Serres

Cada comunidade possui qualidades intrínsecas com seus princípios formando sistemas complexos interdependentes do espaço e do tempo em que seus membros se unem no face a face e coletivamente para compartilhar algo em comum pelo processo de empatia através do sentimento de pertencimento, de acordo com os autores citados. “Nós somos membros”, diz Maffesoli (2006), “nós fazemos parte”, nos agregamos, participamos, ou, para dizer trivialmente, ‘nós somos nisso’: “somos expressão de sentimentos de pertença sucessivos” (Maffesoli, 2006: 278), não necessariamente em uma única comunidade, mas em várias se assim o ser *qualquer* o desejar.

A partir dessas principais características, cada comunidade apresentará a singularidade, seu particular que não se sujeita a definições generalizadas, não cabendo aqui fazer julgamentos se há um mau gosto em muitas delas, nem mesmo apontar novos fanatismos religiosos, modismos passageiros ou investigar a formação de comunidades instantâneas, ou das redes de relacionamento. É sob essa perspectiva que Michel Maffesoli considera que essas comunidades são pré-estreias, tribos em processo com seus acertos e erros para a formação de comunidades do destino relacionadas às necessidades de um vir a ser, de um querer ser, conforme citação:

Mas é preciso saber ultrapassar nossos próprios preconceitos intelectuais, essencialmente racionalistas e causalistas, para determinar que existe efetivamente nesses fenômenos algo ruidosos, às vezes de mau gosto, a expressão inegável e em todo caso presente do insuperável animal humano, cujo instinto essencial é ser coletivo (Maffesoli, 2007: 147).

A comunidade dos ouvintes da música eletroacústica, bem como os membros da cerimônia do *long dance* ao som de tambor, têm suas origens em momentos distintos, lugares incertos, necessidades diferentes e cada uma delas tem uma existência própria e participa, mesmo como minúsculas comunidades, da diversidade cultural, coexistindo como tensões contemporâneas. É nesse sentido que a cultura e o imaginário coletivo, ao recuperar elementos arcaicos como o gregarismo e o mito, os mistura no espaço e os transforma, com ou sem a presença das tecnologias, absorvendo-os como herança coletiva e pessoal, como bem salienta o músico Dimas de Melo Pimenta:

A sociedade passa a desenvolver uma estratégia de nano-decisões e, pela primeira vez, somos capazes de abraçar todas as histórias como nossa legítima herança pessoal, acercando-nos de Leonardo da Vinci, a Fídias, à tradição do Teatro No, às “ragas” hindus e à música tibetana,

como a Busoni, a Debussy e a Perotin²⁵ (Melo Pimenta, 1999, tradução nossa).

Há que se destacar mais uma vez que as comunidades sonoras em estudo neste trabalho apresentam, a seu modo, objetivos que nos parecem comuns: eliminar o excedente, isto é, desprogramar um imaginário possuído pela *mediosfera*, e introduzir o acolhimento e o coletivo, a recuperação da tridimensionalidade do corpo pela escuta não apenas musical, mas no sentido de ampliação perceptiva pela comunicação como experiência e relação, pela possibilidade performática que a vinculação sonora é capaz de produzir.

Claude Lévi-Strauss (2010), na obra *O cru e o cozido*, estudando a mitologia indígena a partir da América Central, invoca na introdução de seus escritos, as profundas afinidades entre a música e os mitos. E sem entrar nos meandros dos processos de análise semiótica estrutural do antropólogo Lévi-Strauss a respeito dos indígenas, porque a obra não permite recortes, considera-se relevante para este trabalho citar trecho do antropólogo sobre a similaridade entre a estrutura dos mitos e uma partitura:

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada qual a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisam do tempo para desmenti-lo [...]. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa (Lévi-Strauss, 2010: 35).

De acordo com o antropólogo Lévi-Strauss, a audição da obra musical assemelha-se ao mito, que também supera o tempo histórico, retornando novamente à suspensão do tempo, do *aión e kairós*. A música marca o tempo, no entanto, perder-se nela é atingir uma espécie de imortalidade, do tempo a-histórico similar à vivência mística dos rituais e seus mitos, para além da linguagem articulada, permanecendo na sua intraduzibilidade.

²⁵ Citação no original: *La sociedad pasa a desarrollar una estrategia de nano-decisiones e, por primera vez, somos capaces de abarcar todas las historias como nuestra legítima herencia personal, acercándonos a Leonardo da Vinci, a Fidias, a la tradición Del Teatro No, a las ragas hindues y a la música tibetana, como a Busoni, a Debussy e a Perotin* (Melo Pimenta, 1999).

No capítulo *Tensões na Cultura* deste trabalho, apontou-se exaustivamente a passividade e a ausência de alguns sentidos em detrimento da hipertrofia da visão e da ausência dos corpos na cultura mediática, sendo o teatro a arte por excelência que reúne as dimensões da sensorialidade humana permitindo desobstruir vias de acesso para o entrelaçamento do organismo no corpo, conforme Plessner (1977: 42).

A *performance* é um termo contemporâneo que abriga o teatro e outras modalidades de apresentação e experiência no concreto, por isso mesmo ela é o momento privilegiado da recepção da comunicação, conforme o medievalista Paul Zumthor (1993), isto porque ela é capaz de produzir emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Na teatralização, ou *performance*, existe a visualização, os gestos, a vocalidade e todos os seus ritmos de enunciação são transmitidos num tempo e espaço concretos e recepcionados simultaneamente nesse mesmo espaço-tempo pelo corpo como comunicação. Eliminar cada um desses elementos é reduzir a *performance* ou teatralidade, conforme Plessner e Zumthor. Há, no entanto, um leque de realizações criativas e inovadoras (por isso mesmo chamada de *performance*) que, sem se deixar reduzir, tem suas modulações; importante é que a expressão *performance* mantenha como princípio os sons e a presença para realizar poesia (Zumthor, 1993: 139-145).

Como observado por alguns autores neste trabalho, inclusive pelo antropólogo Lévi-Strauss, através da escuta dos sons, de seus traços rítmicos que se fazem pelos silêncios e vazios, é possível desvencilhar-se dos laços semânticos da língua natural e seus símbolos como possibilidade ideal de acolher as qualidades sonoras. A linguagem, lembra Plessner (1977), sempre quer dizer alguma coisa, ao passo que os sons não são palavras e guardam seus inexprimíveis, ressaltando que a música é a linguagem das emoções e aquele que ouve atentamente está diante de um acontecimento, de uma surpresa quando o corpo se deixa tocar pelos sons. É com a intuição sensível, descrita por Bergson (2006), que se apreende de uma só vez o conhecimento sem conceitos *a priori* e se perde naquilo que nos acomete, e o deixar-se tocar é permitir que o corpo desfrute dessas vibrações e possa afinal produzir a consolidação do vínculo maior com as imagens e o imaginário. Essa observação soma-se à proposta da ‘cultura do ouvir’, conforme Eugenio Menezes, de que “a criação de imagens endógenas” produzem a “fantasia”, a partir dos sons cria-se a “confluência” entre mundos “fictícios e a realidade” (Menezes, 2007: 98-99).

No livro *O jogo das contas de vidro*, de Herman Hesse (2003), a aliança entre sons e imagens é descrita como um primeiro exercício de meditação, em que o protagonista, o jovem e inocente José Servo, concentrado na escuta da música e de olhos fechados, vê algo diante de si movimentando-se, “andando, dançando e pairando no ar”:

[...] procurou reconhecer e decifrar esse movimento, como as curvas de voo de um pássaro. Essas curvas se confundiam e se perdiam de novo, e ele tinha de recomeçar do princípio; durante um instante perdeu a concentração, e ficou em um espaço vazio, olhando atrapalhado em seu redor... depois voltou ao espaço espiritual do qual deslizara, ouviu de novo a música vibrando nesse espaço, viu-a caminhar, viu-a inscrever no espaço a linha de seu movimento, viu e contemplou os pés dançarinos do invisível [...] (Hesse, 2003: 80-81).

Enquanto a música eletroacústica transforma o espaço-corpo em tecnopoética e desemboca no prazer estético, o som do tambor da cerimônia do *long dance* é mitopoética, simultaneamente sacrificial e místico, não narra, mas experiência o mito, retorna ao politeísmo.

Mito assemelha-se a uma partitura, diz o antropólogo Claude Lévi-Strauss. Mito e obra musical operam a partir de um duplo contínuo. O primeiro é externo: enquanto acontecimentos históricos e eventos formam uma série teoricamente ilimitada de onde cada sociedade extrai fenômenos para elaborar a narrativa de seus mitos, há também uma série ilimitada de sons fisicamente disponíveis que são selecionados para cada sistema musical. O segundo contínuo é interno, são os aspectos neuropsíquicos e fisiológicos, interdependentes das ondas cerebrais, dos ritmos orgânicos, da memória e a disposição da intensidade de atenção – esse contínuo interno é denominado pelo músico Wisnik de ritmo alfa, e será mais bem detalhado ainda neste item. É neste contínuo interno que tanto o ouvinte de música, como aquele que experiência o mito acabam por varrer os traduzíveis, explorando os ritmos orgânicos, o cardíaco e o respiratório; um lugar silencioso com vagas aproximações do consciente, de acordo com Lévi-Strauss. Diz o antropólogo que o mito encarna na própria tradição, e mesmo quando ele é contado, as suas narrações não tem autoria nem lugar preciso, permanecem no mistério, na virtualidade da origem sobrenatural (Lévi-Strauss, 2004, 36-37).

A citação de Michel Serres de que se misturam na cultura os sentidos da aldeia com a erudição, mesmo recortada de outro contexto, parece apropriada.

Donde a tentação de verter, numa cultura ou na outra, multiplicidade de relatos, de sentidos ou de aldeias, unicidade erudita formal, rápida,

transversal, que reputa antiga uma, e moderna a outra (Serres, 2001: 286).

Adicionar às características da comunidade os sons parece-nos duplamente acolhedor e vinculante, envolvendo transformações profundas tanto na vida como na sociedade, isto porque uma mudança da ênfase da visão para a audição acaba por implicar também mudança de valores relacionados ao distanciamento, à análise e à racionalidade, para aquilo que intui e compreende, conforme o pensador Ernst Berendt (1997) e F. Capra (1997). Vivemos numa sociedade ruidosa, repleta de conflitos e praticar a escuta atenta²⁶ sem interpretar e sem enquadrar o outro em conceitos parece minimizar competições e embates.

Por outro lado, estudar as comunidades sonoras sob a perspectiva da ‘cultura do ouvir’ oferece possibilidades de investigação enriquecedoras para o próprio objeto, como a comunicação na dimensão da vinculação pelos sons, incorporando o tempo cíclico e, por contiguidade, encontrar a comunicação no tempo do ‘acontecimento’. O estudo da ‘cultura do ouvir’ no campo comunicacional, nesse sentido, visa ampliar as pesquisas sobre os processos comunicativos na contemporaneidade, conforme propõe Eugenio Menezes (2008) em seu artigo “Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade”:

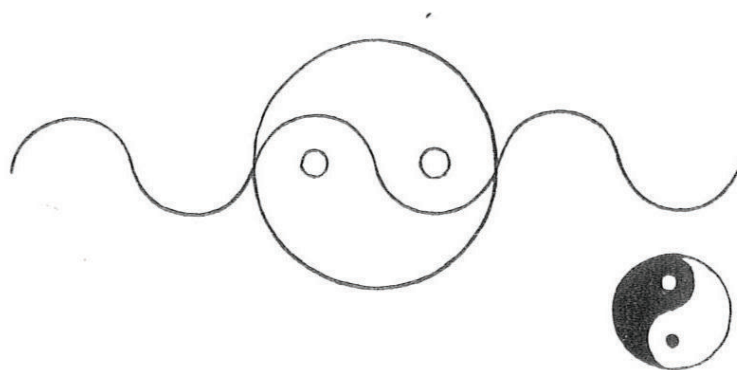
O estudo da cultura do ouvir nos desafia a compreendermos alguns elementos dos processos de abstração. Tais processos permitem uma aproximação do homem com as coisas e com os outros homens, ou melhor, permitem a própria constituição do homem como animal simbólico, histórico, capaz tanto de tomar distância como de vincular-se às coisas e aos outros. Entendemos que essa aproximação é sempre mediada tanto pelo conjunto dos órgãos dos sentidos como pelas representações que marcam o repertório de textos das diferentes culturas. Como campo de imbricação constante da natureza e da cultura, o homem transita entre o contato direto com as coisas – e os outros – na sua tridimensionalidade e o contato mediado por representações que sempre captam ou abstraem algum aspecto (Menezes, 2008: 113).

E que elementos físicos contêm os sons? O que são os sons afinal? Na antiga proposição hindu, o mundo é som, um acorde polifônico de vibrações e ritmos em qualquer forma de vida orgânica e inorgânica, na sexualidade, na fotossíntese das plantas, numa folha; nos sons emitidos pelo sol, pela terra, pelos cristais e rios (Berendt, 1997). O músico brasileiro José Miguel Wisnik (2011) explica que os sons fisicamente

²⁶ Como forma de mediação de conflitos na área jurídica, Ademir Buitoni (2011) desenvolveu o conceito de escuta criativa, em que o “mediando sendo escutado e se escutando”, cria um espaço comum de escuta recíproca, um ato criativo de co-nascimento, de conhecimento.

são ondas e representá-los dessa forma significa que eles ocorrem no tempo como repetição ou periodicidade, contendo sempre certo padrão do movimento que é possível ouvir através das camadas de ar. Mas não é a camada de ar que leva o som, “mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo-se nela, de forma fugaz, o seu desenho” (Wisnik, 2011: 17-18). A seguir algumas características físicas do som descritas pelo músico que nos parecem análogas à proposição hindu de que o mundo é som:

O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória. Essa forma permite a muitas culturas pensá-lo como modelo de uma essência universal que seria regida pelo movimento permanente. O círculo do Tao, por exemplo, que contém o ímpeto yang e o repouso yin, é um recorte da mesma onda que costumamos tomar, analogicamente, como representação do som (Wisnik, 2011: 18).



O Tao do som

(Wisnik, 2011: 18)

Sem essas oscilações o som não poderia existir, e não há som sem pausa, som é permeado de silêncio, e no silêncio sempre haverá um som; assim poderíamos concluir que o mundo é som. Wisnik, no entanto, considera que o mundo é ruído, os deuses fazem seus ruídos. Para demonstrar que mesmo no silêncio sempre haverá um som, John Cage (Los Angeles, 1912-1992), o reconhecido músico da experimentação e do acaso, fechou-se numa cabine à prova de qualquer som ou ruído externo, e, mesmo assim, passou a ouvir a ocorrência dos sons do próprio corpo como a pulsão dos batimentos cardíacos, a periodicidade da respiração. Conforme Wisnik (2011: 18-19)

“escutamos no mínimo o som grave da nossa pulsação sanguínea e o agudo do nosso sistema nervoso”.

Nosso ritmo ou pulso cerebral possui uma unidade mental, uma frequência cerebral denominada de ritmo *alfa* que varia de pessoa para pessoa, conforme Wisnik (2011), servindo de base para a interpretação na recepção dos sons. O ritmo *alfa*, segundo suas pesquisas, é aquele que determina a interdependência dos padrões vibratórios do corpo em relação ao ambiente. Há uma sincronização desse padrão vibratório condicionado às demais percepções, comandando o andamento da nossa sensação de tempo. Para o entendimento desse fenômeno, Wisnik (2011: 22) descreve como exemplo um motorista guiando seu carro em velocidade numa estrada e nas laterais as árvores que se sucedem entram em sincronia com a velocidade, entram nessa faixa de frequência do ritmo *alfa*, causando forte interferência sobre a atenção do motorista com o risco de acidente. O ritmo *alfa*, como interdependente do espaço, pode ser observado pela tendência de se fazer associação entre os sons graves e agudos, em que o grave está associado ao peso da matéria, “com os objetos presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à ligeireza leve e lépida do agudo” (Wisnik, 2011: 21).

Os sons são impalpáveis e invisíveis, não ocupam espaço e atravessam o corpóreo; povoam o nosso imaginário de forma diferente em relação aos objetos concretos, e por isso mesmo atribuem-se aos instrumentos musicais magia e fetichismo por trazerem informações e estruturas ocultas como suportes de transmissão dos sons (Wisnik, 2011:28). Os sons ainda têm a capacidade de estimular reações corporais por similaridade ao estímulo apresentado, além de estabelecer uma ressonância vibratória com nossos ritmos inconscientes e funcionar como expansores de consciência, como é o caso da constância de um pulso sonoro contínuo como os tambores, diz o compositor musical Coelho da Fonseca (Fonseca, *apud* Santaella, 2005:111).

Os sons vocais também são invisíveis e impalpáveis, e podem ser inexprimíveis como puras qualidades quando se libertam do dito, do falado e do veredicto, preservando essas qualidades quando se reconhece nele apenas os fonemas, conforme Zumthor:

Se o órgão da boca se presta a mastigar, ela é também o símbolo da voz: No comportamento erótico, a boca é o órgão do beijo e pode ser a figura das forças genéticas. A criança, ao nascer, dá um grito, não uma palavra, e leva anos para aprender a utilizar sua voz, a sujeitá-la à linguagem, a torná-la apta para carregar a linguagem. Mas o grito primal não é estranho ao grito de felicidade, de surpresa, de pavor que

impulsiona um adulto nas circunstâncias extremas em que toda linguagem, por assim dizer, se esquivava; nem ao grito de guerra das populações antigas. Todos esses gritos que, ao se articularem em linguagem, aspiram a se fazer menos frase que canto (Zumthor, 2005: 64).

A emissão desses fonemas pode ser assim considerada como possibilidade de um movimento interior que se torna público, expressando, sem o verbo, emoções traduzidas e perceptíveis pelo outro nas ondulações sonoras da voz, um eco motor da carne, como diz Merleau-Ponty (2005). A voz primal é esse gesto sonoro indisciplinado e incontrolável que se deixa transparecer provocando embaraços, mas também é aquele que propicia um gozo e um prazer para além do simbólico porque a voz, ela mesma, possui, como na música, alturas, tons timbres, ritmos e registro: “como o cristal, o metal e muitas outras substâncias, sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que ouço”, conforme citação de Merleau-Ponty (2005:140).

Essa breve descrição sobre a importância da investigação dos sons a partir da ‘cultura do ouvir’, bem como o entendimento elementar de como se propagam esses sons, ajudam-nos na percepção das várias teias de relações que as comunidades sonoras comportam.

Os itens seguintes *Sala Escura* e *Tambores e Danças* tratam respectivamente da comunidade sonora dos ouvintes da música eletroacústica e da cerimônia do *long dance* da Comunidade *Sound Peace*.

3.1 Sala Escura – A música eletroacústica

A diferença entre sons, ruídos e música perde-se, ou melhor, torna-se mais complexa com a música contemporânea. De acordo com Santaella (2005) a distinção entre som e ruído é dada pelas vibrações: “o som se distingue do ruído porque é produzido por vibrações regulares do ar, enquanto no ruído as vibrações são irregulares”, definindo ao final que “música, é, antes de tudo, uma arte do tempo” (Santaella, 2005:167: 169). Nesse sentido Wisnik explica que há duas grandes naturezas de onda que o som pode oferecer aos nossos ouvidos: a primeira relaciona-se à produção de frequências regulares, constantes e estáveis produzindo um som afinado; a segunda é aquela relacionada a ondas instáveis, manchas, rabiscos sonoros, que são os ruídos que soam desordenados (Wisnik, 2011: 26-27). A música, de acordo com Wisnik, é movimento com seus ritmos, sons, silêncios e ruídos, é também tensão e

relaxamento, é altura, intensidade, timbre e duração. Encarnando uma ordem construída dos sons, ela escapa da ordem do tangível e do real apontando para a ligação, um elo entre o mundo material e o espiritual; e mais, a música nos intercepta subjetivamente e, frente a ela, ou melhor, com a música vibrando no nosso organismo haverá, por mais tênues que sejam percepções de adesão e recusa, afeto e repulsa pela singularidade dos ritmos internos (*alfa*) entre a consciência e o inconsciente, conforme citação:

A música não se refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (Wisnik, 2011: 28).

Além da subjetividade na recepção da música pela interdependência da escala sensorial individual porque toca em ligações mentais, corporais, afetivas e intelectuais, de acordo com o citado acima, existe ainda o que não é possível traduzir, que é inerente à própria música porque ela está além de uma linguagem referencial ou verbal que poderia designá-la como objeto exprimível (Wisnik, 2011).

No mundo, é possível desfrutar de muitas melodias como os sons dos pingos da chuva, o uivo dos ventos, os sons acolhedores como os batimentos cardíacos no útero materno, os sons vocais e afetuosos dos pais ao filhote que acaba de nascer. Sob essa perspectiva, Deleuze e Guattari (2008: 11) consideram que a música tradicional e cultural humana é ao mesmo tempo criação artística e artificialidade e que “a arte não espera o homem para começar”, ela já existe no homem mesmo, na natureza, na terra, no cosmos com os estribilhos, com os ritornelos, ou a ‘máquina de gorjear’, que acabam por inspirar o homem a fazer música. De um pequeno estribilho, de um pequeno lá, lá, lá, surge a inspiração como um *lead* para que o artista o transforme em sinfonia, em sistemas mais complexos e métricos, ou em outros ruídos (Deleuze; Guattari, 2008: 11).

Para a fruição dos sons naturais ou dos ritornelos não é necessário aprendizagem ou treinamento auditivo, no entanto a música como criação humana pressupõe criar uma ordem nos sons de acordo com cada cultura entre faixas afinadas e ruídos, misturando e opondo-se, conforme Moraes (1983). E sob essa perspectiva, o autor considera que não há universalidade na apreensão plena do fenômeno musical porque ela é relacional, construída e desenvolvida na cultura que a engloba, como por exemplo, uma tribo

africana dificilmente poderia fruir de uma música de Gustav Mahler ²⁷ (1860-1911), porque para a percepção total dos sons feitos música pelo homem é necessária a alfabetização, um treinamento auditivo (Moraes, 1983: 29).

A diferença musical entre culturas pode ser considerada como história da linguagem musical pela maneira como os povos se utilizam dos sons. No livro *O som e o Sentido*, Wisnik (2011) aborda essa história como um esboço que pode ser dividido em música **modal**, **tonal**, **serial** e, finalmente, a contemporânea em que não há mais modelos a seguir, mas que comporta um sistema de **eventos sonoros simultâneos**.

O campo do **modal** está relacionado a uma extensa variedade de tradições anteriores à modernidade, são denominadas de pré-modernas ou pré-capitalistas. Nela se incluem músicas dos povos africanos, do oriente, dos indígenas, e também a música da antiguidade do ocidente de tradição grega e o canto gregoriano do período medieval da Europa (Wisnik, 2011: 32). A música nessas sociedades está relacionada à experiência do sagrado, do sacrifício, e ao ritornelo. A essa modalidade retornaremos no item reservado à cerimônia do *long dance* ao som de tambor indígena.

O sistema **tonal** é música do ocidente, e compreende as transformações e desenvolvimento da música da Idade Média até sua diluição para o sistema atonal em princípios do século XX. O longo período do sistema tonal tem o seu momento mais forte entre Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Richard Wagner (1813-1883) (ou Mahler), “do barroco ao romantismo tardio, passando pelo estilo clássico” (Wisnik, 2011: 9-10). A música consagrada como clássica é a música sinfônica que evita a percussão, prega a inviolabilidade da partitura escrita, o silêncio da plateia, o “horror ao erro”, tudo conforme nos lembra Wisnik.

O primeiro compositor musical a *assinar*, ou seja, a produzir a escritura musical, dentro desse sistema tonal foi Guillaume de Machaut, em 1363, compondo a obra *Missa de Notre Dame*, conforme explica o compositor Rodolfo Valente (2012), em que “o valor dado ao ‘verbo’ escrito por nossa civilização também influenciou o fazer musical”:

[...] surge aí uma noção de autoria que rompe com o anonimato da tradição oral. Toda a história da composição foi se desenvolvendo muito intimamente ligada ao desenvolvimento da escrita, afinal,

²⁷ A título de curiosidade, Gustav Mahler considerava-se três vezes apátrida: como nascido na Boêmia, austríaco na Alemanha e judeu no mundo inteiro. As obras de Mahler são fruto da crise da história musical ocidental, da passagem do desgastado mundo tonal clássico para o universo da atonalidade, que se seguiu no início dos anos XX (Moraes, 1983: 5-58).

escrever a música sobre o papel era a única forma de registrá-la (Valente, 2012).

O sistema **serial** está relacionado à música de vanguarda do século XX, com a presença marcante de Arnold Schoenberg (Viena, 1874-1951) e Anton Webern (Viena, 1883-1945), e por seus elementos constitutivos de experimentação e outros desdobramentos que levam à música eletrônica e à eletroacústica (Wisnik, 2011). Acrescente-se a esses elementos característicos, o passo que a geração pós-weberiana deu, conforme o jovem compositor Rodolfo Valente (2012): “organizar todos os aspectos da música através da série (harmonia, forma, timbres, ritmos, etc.)”. Em função dessa organização a Nova Música “é associada ao serialismo recebendo diversos adjetivos, como serialismo integral, serialismo, serialismo total, serialismo generalizado, etc.” (Valente, 2012).

Os **eventos sonoros simultâneos** dentro da música ocorrem a partir de 1950, é “aquela que se defronta com a admissão de todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não pulso” gerando um patamar entre a ordem que a música sempre impôs e a desordem como sinônimo de ruído (Wisnik, 2011: 31). O autor ressalta ainda que a música é assim: “ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (Wisnik, 2011: 13). E não é difícil entender que a evolução musical erudita do ocidente a partir de meados do século XX faz parte do processo em expansão dos avanços tecnológicos e da diversidade cultural que estamos imersos.

Para a compreensão do que é a música erudita da eletroacústica contemporânea devemos relembrar as grandes mudanças ocorridas nas artes em geral do século XX e a evolução histórica da música com o atonalismo e a experimentação conservando a notação musical de um lado, e, de outro, a música do acaso e aleatória, que abdica da escritura e da fixidez musical. Como diz Wisnik, pode-se voltar a entrar na música do século XX por “muitas portas”, no entanto, este trabalho pretende apenas destacar os processos de ruptura e criação que deram origem à eletroacústica, assim, os movimentos das artes em geral como o dadaísmo e o surrealismo e outros movimentos como o minimalismo²⁸ na música, com suas influências místicas do oriente, não são objeto de estudo neste trabalho.

²⁸ Minimalismo: Além de tantas interferências e diversidade de práticas estéticas na música, Wisnik aponta a contraposição de dois estilos extremados, que marca a metade do século XX. De um lado o dodecafonismo que trabalha com a não repetição, fugindo à “recorrência melódica, harmônica, rítmica

A música do acaso, a aleatória e a da invenção surge no cenário em que há a diluição dos cânones acadêmicos da arte no início do século XX, retomando, como já se disse, a seu modo, a fase acústica medieval, tal qual nos tempos da não escritura e da inventividade, mas uma inventividade contemporânea que dista séculos do período medieval. O zen-budista John Cage (1912-1992) foi o grande mestre da arte de não permitir limitações para a produção dos sons a partir de algumas ideias centrais sem a notação musical, e que poderiam ser repetidas e preservadas apenas através das gravações. Foi Cage quem elevou o barulho, o ruído e todos os sons possíveis, inclusive o silêncio, a status de música. “John era um fenômeno, nem erudito, nem popular, senão de alto repertório, com um grande público”, afirma o músico Melo Pimenta²⁹ (1999) em seu artigo “O futuro da música do futuro”.

Um exemplo radical de invenção de Cage é a sua obra para piano 4’33’’, produzida em 1952, peça performática, na qual nenhum som é produzido pelo piano, mas pelo ruído da plateia que tosse, cochicha e ri, incomodada pelo silêncio, cuja duração de tempo é preenchida por múltiplos sons operados ao acaso, invertendo o papel do compositor e do público, em que o compositor ouve e o público com seus ruídos preenche o espaço (Wisnik, 2011). Admirador do misticismo oriental, John Cage teria se inspirado para a apresentação de suas *performances* nos procedimentos de leitura aleatória de oráculos, proposta pelo método do *I Ching*³⁰, o livro mais antigo do mundo, ou mesmo pelo método anárquico do lance de dados (Santaella, 2005: 125). As produções de Cage não se restringem à arte musical aleatória, mas abrangem um universo artístico performático. Ele participou do grupo Fluxus, criado em 1961 na

através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada”; enquanto o minimalismo, surgido nos Estados Unidos, na década de 1960, apresenta-se pela repetitividade, com modelos melódicos e simplórios, tendo como principais expoentes dessa música os compositores Philip Glass e Steve Reich. (Wisnik, 2011: 174-175). Conforme ainda Wisnik esses dois extremos articulam-se em temporalidades diversas: enquanto o atonal, ou serial teria em sua experiência o correlato “urbano-industrial da simultaneidade, da fragmentação e da montagem, técnicas de choque fundantes da arte das vanguardas”, o minimalismo estaria correlacionado ao mundo “pós-industrial informatizado, onde se engendra repetição da repetição em larga escala, com proliferação generalizada dos simulacros” (Wisnik, 2011: 175). A analogia de Wisnik dessas temporalidades nos parece apropriada, mas não se pode esquecer que o minimalismo recebeu forte influência mística do oriente relacionada ao ‘Uno da existência’, como a palavra OM (Berendt, 1997).

²⁹ O brasileiro Emanuel Dimas de Melo Pimenta, músico da experimentação e arquiteto, em recente entrevista concedida a Arrigo Barnabé na Rádio Cultura, no programa Supertônica, revela a parceria de seus trabalhos junto a John Cage (Melo Pimenta, 2012).

³⁰ No livro O jogo das Contas de Vidro de Hermann Hesse há uma passagem em que o protagonista José Servio interroga o oráculo do *I Ching*, o Livro das Mutações, auxiliado por um eremita que vivia afastado da cidade. O jogo consiste em jogar as varinhas de *aquílega* e interrogar o oráculo sobre dúvidas, conflitos ou caminhos a seguir. As regras são rígidas e demoradas e a última palavra é a do oráculo. (Hesse, 2003: 132: 134).

Alemanha, tendo como referência o movimento dadaísta e o espírito da antiarte, antiburguesia e o anárquico, além de produzir composições eletrônicas e radiofônicas.

A inovação e imediaticidade de John Cage resgatam de certa forma a produção artística musical dos tempos da não escritura da Idade Média, como descrito no capítulo *Tensões na Cultura* neste trabalho, agora acrescida da técnica. Desde o advento da imprensa de Gutenberg no século XV, a imediaticidade e a inovação passaram a ser projetadas para uma condição histórica, da escritura linear com sua contiguidade, sempre operando em uma mesma condição, como a tradição e a ruptura, passado e futuro, linhas cronometradas e precisas com suas classificações, divisões e periodicidades, adotando-se o modelo lógico da linguagem verbal escrita, de acordo com Melo Pimenta (1999). É no Renascimento que surgem, de forma mais contínua, as notas musicais fixas semelhantes à escritura verbal, com a manutenção de seus limites e procedimentos estereotipados, que passam a caracterizar o ocidente, desde o comportamento do cotidiano até o discurso musical fechado e representante da burguesia, lembra-nos o músico Melo Pimenta (1999). Conta o músico Flo Menezes que já nos primeiros tempos da escritura musical, o músico Monteverdi (1567-1643) teria sido acusado de heresia por arriscar-se com um acorde de “nona menor”, logo ao início de seu madrigal *Cruda Amarili* (Menezes, 2006: 34-36).

Desde o avanço das ciências, com a teoria da relatividade, e, em seguida, com a física quântica, os modelos se subvertem e a arte em geral passa por notáveis transformações e diversifica-se, eliminando as imposições acadêmicas. Nesse contexto, o discurso musical sofre o mesmo processo, transforma-se em reflexão permanente sobre os limites da escritura musical, do questionamento sobre obrigatoriedade dos arquétipos³¹, tons e instrumentos musicais.

A música nunca mais foi a mesma desde então. Se John Cage abandonou a escritura e seguiu a vertente da música aleatória, aliando ao mesmo tempo sons do mundo com tecnologia, poucas décadas antes, no início do século, seu mestre, Arnold Schoenberg (1874-1951), foi um dos primeiros a romper com o sistema tonal como uma consequência natural da evolução da linguagem da música clássica do ocidente, considerando que deveria haver uma sobreposição cada vez maior de conhecimentos dentro da própria música, lembra o compositor Flo Menezes (2006). De acordo com

³¹ Arquétipos musicais: “entende-se por entidade arquetípica ou arquétipo harmônico as relações harmônicas culturalmente já guardadas na memória auditiva (repertorial) da música ocidental” (Menezes, 2006: 34).

essa perspectiva, a música erudita à época convive ainda com as características clássicas do romantismo centradas na individualidade e no lírico, enquanto outra vertente busca novos códigos e experimentação, rompendo com as tradições musicais e a liberdade de criação e pesquisas estéticas (Moraes, 1983:15).

A produção da peça “Seis pequenas peças para piano, Opus 19”³², de autoria do vienense Arnold Schoenberg, foi considerada como um marco do sistema atonal, e outros nomes de compositores se juntam a ele, como Charles Ives, Béla Bartók, Erik Satie, inclusive o brasileiro Villa-Lobos, com apenas 24 anos e ainda desconhecido (Moraes, 1983: 21). O período maior de Schoenberg vai de 1906 a 1923, e entre suas diversas composições surgidas nesse período está a obra *Pierrot Lunaire*, de 1912, em que o compositor incorpora o canto-falado inspirado nos cantos dos cabarés vienenses, “o que significa trazer para o domínio melódico toda a gama de ruídos dos timbres da voz e das entoações”, onde a voz não é canto nem é fala é “*sprech-gesang*”, que significa mesmo cantofalado (Wisnik, 2011: 45).

Há que se pontuar que, embora o nome de Schoenberg acabasse por se tornar marco histórico do sistema atonal, os músicos Debussy com a obra *Jeux*, e Stravinsky com a *Sagração da Primavera* estreiam em Paris meses depois da primeira apresentação de *Pierrot Lunaire*, conforme Paul Griffiths (2011), em sua obra “A música Moderna”. Considera Griffiths que esses três compositores trazendo suas singularidades na composição musical acabaram por produzir os alicerces da música moderna e a influenciar os compositores durante todo o século XX, “pois as aventuras harmônicas do atonalismo de Schoenberg eram igualadas em audácia e influência pelo novo manancial rítmico revelado na *Sagração da Primavera*³³ e a liberdade formal de *Jeux*”. (2011: 38)

Anos depois, em 1923, Schoenberg cria o dodecafonismo³⁴, conhecido como música serial que “se dirige para uma organização pós-tonal e antitonal dos sons e que é um desdobramento localizado do cantofalado expressionista e atonal de *Pierrot*

³²O atonalismo aparece na obra de Schoenberg por volta de 1909, com o ‘Segundo quarteto para cordas op. 10’ (Wisnik, 2011: 177).

³³A novidade rítmica da *Sagração da Primavera* não passou despercebida, tornando-se “objeto específico de furioso debate”, impossível seria ignorá-la, diz Griffiths. (Griffiths, 2011:38).

³⁴O dodecafonismo é a combinação numa certa ordem das doze notas musicais, que deverão atuar como matrizes para a composição das músicas. Esse sistema não se baseia na repetição linear da série, mas abre um processo de múltiplas variações, em que as notas aparecem sem hierarquias, como um “rodízio igualitário” (Wisnik, 2011: 178-179).

Lunaire” (Wisnik, 2011: 46). “Ela já é a música do ruído e do silêncio”, ela prenuncia a música sintetizada e eletrônica (Wisnik, 2011: 47).

Embora outros compositores tenham trabalhado nessa direção, Schoenberg foi quem “conseguiu deduzir dessa tendência um novo sistema, no qual a série passou a ser dodecafônica, contendo, portanto os doze meios tons da gama temperada”, observando-se que esses dados técnicos da música são difíceis de compreensão para o leigo (Moraes, 1983: 50). Em 1921 Schoenberg teria anunciado a um de seus alunos que esta descoberta garantiria “a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (Schoenberg *apud* Griffiths, 2011: 80). A atonalidade pura e simples, conforme Paul Griffiths, era uma ameaça para as tradições musicais do ocidente, ou mais especificamente germânica, e Schoenberg considerava inquietante não haver suportes harmônicos para a continuidade dessa supremacia. Com a dodecafonia iniciava-se o “princípio do serialismo simples”, e com ele estabelecido um método que continha organização, lógica, coerência e unidade (Griffiths, 2011:80-81).

Após a Segunda Guerra Mundial ressurgiu o serialismo, agora como um movimento revigorado denominado de “*neue Musik*”³⁵, a nova Música, integrado e associado aos compositores europeus Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Bruno Maderna, entre outros, onde se reuniam para discutir as possibilidades e caminhos dessa nova música. As reuniões eram realizadas na cidade de Darmstadt, na Alemanha e seus integrantes auto denominaram-se de geração pós-weberiana porque consideravam que as obras de Anton Webern “não estavam contaminadas pela decadência romântica de Schoenberg e Berg, lutando sozinho para dar coerência ao método serial” (Griffiths, 2011: 134). Pierre Boulez foi o protagonista dessa geração, e em 1952 escreve o texto “Schoenberg está Morto” onde argumenta que a real ruptura com a tradição estaria em Webern, e não com as obras de Schoenberg, considerado como conservador musical romântico. Além de Webern, o músico francês Pierre Boulez acrescenta a esse vanguardismo os nomes de Debussy e Stravinsk, sem incluir, portanto o nome de Schoenberg. Conforme Griffiths (2011), a palavra chave para esse movimento era a estrutura com rigor científico e matemático, mas esse serialismo integral também teve curta duração:

“... para os serialistas europeus a utopia racional era pouco mais que um pretexto de controvérsia: falava-se muito de ‘lógica’ musical, mas nas obras já

³⁵ Informações sobre a *neue Musik* também constam do Apêndice, com a entrevista do compositor Rodolfo Valente (2012: 159).

não era tão fácil encontrá-la. Além disso, a fase do serialismo integral foi breve, pelo menos na Europa” (Griffiths, 2011: 138).

A importância do dodecafonismo e da geração pós-weberiana foi abrir as portas, abrir os caminhos para a expansão musical, como técnica de abertura do espaço sonoro “a relações não polarizadas, dando lugar à ocupação errática de um espaço galáctico pelo qual as ondas passam em múltiplas direções, como acontece na obra de Boulez, de Bério, na obra eletrônica de Stockhausen”, aponta Wisnik (2011:192).

De certa forma, a música eletroacústica é derivada desse complexo de códigos musicais, ou seja, da fusão da inventividade de John Cage, do atonalismo ou serialismo, além de dois fatores que marcam decisivamente o modo de fazer e pensar música a partir da música eletrônica (*elektronische musik*) e da música concreta (*musique concrète*). Estes dois últimos elementos são fundantes da música eletroacústica, e descritos a seguir.

3.1.1 A música concreta e a música eletrônica

A música **eletroacústica** tem origens em 1948, com os experimentos de Pierre Henri Marie Schaeffer (1910-1995), na rádio e televisão francesa de Paris, inaugurando a música concreta e colocando a **escuta** como ato de criação na compreensão no plano musical, além de pretender romper com a tradição de compor a partir da escrita. Conforme Flo Menezes (2006: 347) o objetivo da música concreta era “trazer ao universo da composição musical o uso dos sons das mais distintas proveniências, sem que o ouvinte necessariamente pudesse ver a sua origem física”. A música concreta é denominada por Schaeffer como acusmática, fazendo referência às aulas do filósofo grego Pitágoras (570d.C-495d.C) a seus discípulos, que ouviam os ensinamentos de seu mestre através de uma cortina ou atrás de um pilar, de forma que a atenção estivesse concentrada na audição, sem a interferência dos sentidos da visão (Menezes, 2006: 348).

O apreciador de música erudita contemporânea Nilton Costa (2012), acrescenta a esses elementos, narrativa curiosa sobre o francês Pierre Schaeffer, a palavra mágica ‘acusmática’ e seu encontro, na França, com o místico e musicoterapeuta Ivanovitch Gurdjieff:

Schaeffer era um camarada europeu, de classe média. Tinha piano em casa, educação musical regular, curricular, um técnico de som da Radio France. Naquela época o místico Gurdjieff estava em Paris; entre outras

coisas era musicoterapeuta, sabia da importância da música para os centros de equilíbrio do corpo. Em Paris, Gurdjieff ficou um período trabalhando num instituto maluco, tinha alugado um palácio em Fontainebleau, e ali reunia decadentes, dadaístas, etc., para infindáveis discussões sobre misticismo e coisas muito estranhas. Fazia suas palestras e no final desconstruía, desmontava toda a sua palestra, e perguntava por que ninguém questionava os seus argumentos. Numa dessas reuniões Pierre Schaeffer estava presente, e escutou, pela primeira vez, uma palavra mágica. Essa palavra mágica é a *acusmática*: Gurdjieff contou para os ouvintes de suas palestras sobre a Escola de Crotona, em que Pitágoras ficava escondido atrás de um biombo para que seus discípulos não se distraíssem com o olhar. Schaeffer saiu dali e fundou um grupo para pensar na palavra mágica, descrita por Gurdjieff. Em seguida, Schaeffer passou a gravar tudo o que ouvia. O som torna-se concreto com a gravação, e a música concreta é um conceito, um conceito daquele que não vê, apenas escuta (Costa, 2012).

Do grego *akousmatikós*, a palavra acusmático refere-se àquele que está disposto a ouvir, a escutar, e provém da palavra *akóusma*: o que escuta (música, relato, ruído, boato, ensinamento); e seu verbo *akoúo* significa: ouvir, ser ouvinte ou discípulo; aprender ouvindo; escutar; ouvir; falar; dar ouvidos, no sentido de entender (Chauí, 2002: 493-494). Mas na escuta acusmática não bastam total concentração perceptiva para a recepção das qualidades sonoras. Esse termo está relacionado a não poder conhecer pela visão de onde provêm os sons, sendo assim a escuta é reduzida e focada no objeto sonoro. O francês Schaeffer só pôde desenvolver seu trabalho conceitual de música concreta relacionada à acusmática em função dos avanços da técnica baseados no “alto-falante (vitrola, rádio, aparelho de som)”, isto porque o sentido da música concreta está relacionado à fixidez e à captura do som em um suporte e que pode ser manipulado e trazido de volta infinitas vezes, podendo-se abdicar da execução musical com instrumentos tradicionais e ao vivo, de acordo com Giuliano Óbice (2008: 25), em seu livro *Condição da Escuta. Origens da música do nosso tempo*.

Em seguida, em 1949, na Alemanha, surgiram os primeiros experimentos com música eletrônica, gerando sons exclusivamente a partir dos próprios aparelhos eletrônicos, tendo como parâmetros a escritura musical, conforme explica Flo Menezes: “Em oposição à música concreta, a música eletrônica centrava questão exclusivamente na geração de sons a partir dos próprios aparelhos eletrônicos, sem fazer uso de sons ‘concretos’ captados via microfone”. A vertente da música eletrônica é conhecida como Escola de Colônia e foi iniciada por Wener Meyer-Eppler e Herbert Eimert, conforme Valente (2012), e seu primeiro estúdio data de 1951. Em 1953, já contava com a

participação de Karlheinz Stockhausen, trazendo para dentro do estúdio o conceito de música serial ou atonal (Menezes, 2006: 348).

Enquanto a música concreta amava o som e abdicava da notação escrita, a música eletrônica transformava a notação em códigos cada vez mais complexos e cifrados, com altíssimo rigor intelectual, conforme Santaella (2005) aponta em seu livro *Matrizes da linguagem e pensamento*. Por volta de 1955, há uma fusão, certo caráter híbrido, entre os sons da música concreta e eletrônica, além do experimentalismo anteriormente utilizado por John Cage. Dessa mistura nasce a música eletroacústica com estúdios de composição se multiplicando no mundo, cada qual possuindo um estilo e estética próprios, conforme Santaella:

Cada compositor tem de resolver à sua maneira como lidar com a parafernália técnica e as inteligências artificiais às quais ele pode se aliar para a criação de suas tapeçarias, espectros, geometrias, paisagens, corpos, bolhas, desenhos, galáxias e flocos de sons (Santaella, 2005: 94).

Embora tenha havido a fusão entre a música concreta e a eletrônica, Flo Menezes destaca algumas diferenças a serem observadas: na música eletroacústica pura ou ‘acusmática’, a orquestra são os alto-falantes; e na música eletroacústica mista, os instrumentos são transformados ao vivo, em tempo real, pelos recursos eletrônicos. A música eletroacústica é considerada composição erudita radical e especulativa, realizada em estúdio eletrônico e difundida em teatro por alto-falantes, como o PUTS – Teatro Sonoro em São Paulo, fundado em 2002 e considerado como “a primeira orquestra de alto-falantes do Brasil”, de acordo com Flo Menezes (2006: 356-357).

Em 1983, ao atribuir a denominação de maximalista à música eletroacústica, Flo Menezes tem em mente não apenas opor-se às tendências do movimento minimalista e do nacionalismo. Pretende principalmente dar nome à fenomenologia da escuta complexa, que vinha se desenvolvendo no contexto internacional por vários autores das vertentes pós-seriais oriundas de Schoenberg. A história da música desenvolveu-se pelas vias do complexo, em que o ouvinte pode encontrar nos labirintos das estruturas sonoras renovadas descobertas a cada nova escuta, de acordo com o músico Menezes (2006).

Os itens a seguir destinam-se à descrição de um concerto de música eletroacústica em Teatro Sonoro, seccionado em quatro atos com intervalos de descanso, além da adição de associações teóricas sobre temas correlatos.

3.1.2 Estética acusmática

A primeira vez que tomei contato com a música eletroacústica foi numa audição do programa Supertônica da Rádio Cultura, nem foi pelas ondas eletromagnéticas da emissora, mas pela internet. Fui tomada pela experiência da surpresa ao ter a oportunidade de ouvir a entrevista que Flo Menezes (2010), com voz límpida, paixão e raciocínio rápido, concedeu a Arrigo Barnabé. A necessidade de investigar a música eletroacústica nasceu da escuta atenta do programa, não apenas da entrevista de Flo, mas dos trechos de música de Stockhausen e Luciano Berio, das entrevistas-relâmpago com as pessoas que passavam pela rua, e que não conseguiam discernir seus conteúdos, mas sons ruidosos, ruídos pelos ruídos.

Nunca estudei música, minha paixão maior por música é aquela que o corpo vibra e responde como pura qualidade de afetos e com certa cognição de ritmos culturais. Segundo o músico Moraes (2001), há infinitas maneiras de ouvir música, no entanto há três modos considerados dominantes: ouvir com o corpo, ouvir emotivamente e ouvir intelectualmente. Para Moraes, o primeiro estágio seria o ouvir com o corpo, quando a matéria da música aí entra em contato com a pele toda; é o momento em que a música se plasma no corpo. Mas, como ressalta Moraes, essas três categorias dominantes de ouvir acabam se tornando interdependentes, e talvez seja possível dizer que ouvir emotivamente engloba a primeira, e que ouvir intelectualmente incorpora as duas primeiras (Moraes, 2001: 70). Seguindo nossa rudimentar intuição auditiva, acreditamos que o primeiro momento na percepção da música se dá pelas duas vias, corpo e emoção, e os sentimentos advindos da música correspondem a um segundo momento, um momento de associações do mundo das experiências, e em seguida da intelectualidade. Esse caminho de percepções não é subjetivo, mas filogenético, basta que se dê atenção aos sentidos, às reações corporais, aos estudos das neurociências.

“Cada criatura é cristalização de uma parte desta sinfonia das vibrações. Assim, assemelhamo-nos a um som que ganha a densidade da matéria, a fim de vibrar contínua e ininterruptamente...” (Berendt, 1997: 47). Vibramos incessantemente com a pele respirando e o coração pulsando, e, quando somos acometidos por outros sons, outros ruídos e músicas, eles vibram mais e mais, como simples pulsares, eternos pulsares.

Cheguei sozinha ao meu primeiro concerto de música eletroacústica. Não havia o *glamour* de uma orquestra com todos os músicos, hierarquicamente perfilados e devidamente trajados para o ritual, nem mesmo a *performance* dos gestos da boca, das

mãos, cabeça e ombros tocando os instrumentos. Nem haveria a nata de uma ‘aristocrática sociedade’, elegantemente vestida, para um concerto de música clássica. Mas era, de qualquer forma, um concerto de música erudita contemporânea projetada em teatro sonoro: um evento, um acontecimento.

Ao entrar no teatro, lembrei que Milton Santos recupera as diferentes acepções de um evento: um evento pode ser um instante, uma ocasião, um momento. Tomando-o como um dado instante, Milton diz que eles são presentes, acontecem em uma fração de tempo e necessitam do tempo e do espaço: um ponto nesse espaço-tempo, um dado instante em um dado lugar. Importante é que os eventos, como os acontecimentos, são singulares, não se repetem, são como coordenadas no espaço e no tempo e não há possibilidade de serem a mesma coisa duas vezes (Santos, 1996: 113-117).

Subi o viaduto Antártica, virei a segunda à direita, mais uma rua à direita e, logo em seguida, um paredão à esquerda com escrita rudimentar à mão indicava: UNESP. O estacionamento é amplo, de terra batida repleta de buracos, à medida que o carro passa levanta uma poeira indesejável, que se mistura à antinatural e costumeira poluição paulistana. Fica exatamente atrás do terminal rodoviário da Barra Funda, um lugar de passagem, ainda um lugar sócio-fúgido³⁶. O prédio é novo e arrojado, inaugurado em 2002, com seis composições octogonais, a maior delas com dois andares. Um lugar para ser acolhedor. Num dos pátios que circundam o prédio, há economia verdejante nos pequenos jardins, talvez ainda por ser a primeira florada, com alguns poucos jovens tocando contrabaixo. Gosto dos sons graves, sons da mãe terra. Schopenhauer eleva a música como superior às outras artes – se estas são cópias de ideais, a música é cópia da própria Vontade. Para exemplificar, o filósofo faz uma analogia com os tons mais graves da harmonia, o baixo contínuo, com a natureza inorgânica (!) a massa do planeta, onde tudo se assenta e, quanto mais agudos, mais se assemelham aos homens. Continuo a dar preferência aos graves.

Diz Flusser que não é necessário ter lido Schopenhauer para considerar que a música guarda o mistério e o sagrado dentro de sua grandiosa obscuridade e matemática simplicidade. Mas a música eletroacústica ainda caberia na cópia da própria Vontade schopenhauriana? O mundo da música é mundo computado, diz Flusser: “não seria

³⁶ Sócio-fúgido – termo cunhado pelo médico Humphry Osmond, na década de 1950, para lugares em que as pessoas tendem a manter-se mudas e afastadas em oposição a lugares sócio-petalados, isto é, acolhedores (Osmond, *apud* Hall, 1989).

necessário esperarmos até o advento da música eletrônica para sabermos desse fato”, mas na música de câmara, como ele denomina a música eletroacústica, o mundo emergente dos novos sonhos é produto de uma consciência superdesperta e dá prosseguimento a uma decomposição do universo em areia. Na música de câmara, os músicos reunidos não visam tocar partitura, mas improvisar sobre a partitura, abdicando da figura interpretativa do regente como se abdica do governo, no entanto as regras persistem ainda mais exatas e mais complexas, como um protótipo da caixa preta. Como o que se faz com as imagens técnicas, “a ‘partitura original’ retrocede para além do horizonte dos músicos e se substitui por fitas de fitas, de fitas, todas elas rapidamente substituídas, mas guardadas eternamente” (Flusser, 2008: 141-146).

No pátio havia pouca gente. Escolhi um banco e sentei ali um pouco para ouvir o dedilhar aleatório de um estudante no contrabaixo. Observei mais detalhadamente o espaço: bem embaixo de uma rampa, divisei umas esculturas rentes ao chão, coberto por pequenos pedregulhos, eram pedaços de corpos mutilados em tamanho um pouco menor que o natural. Foi ali, observando os corpos mutilados, que acabei por conhecer e travar relacionamento mais duradouro com Nilton Costa (2012), o amante e ouvido absoluto da música eletroacústica.

3.1.3 Teatro Sonoro

Meu acompanhante chegou, subimos as escadas e, no saguão, aguardando o concerto havia cerca de 50 pessoas, em sua grande maioria jovens. Havia uma mostra de fotografias dispostas em biombos. Não havia tempo para observar os detalhes. Entramos numa dupla porta de ferro pintada de preto, em seguida, uma cortina preta, entramos no bem acabado teatro sonoro com cerca de 150 lugares, poltronas vermelhas almofadadas e a orquestra de alto-falantes circundando todo o espaço do teatro e do palco. O teatro sonoro é uma orquestra de alto-falantes do Estúdio PANaroma, fundado por Flo em 2002, com ajuda financeira da Fapesp, o primeiro do gênero na América Latina, com a função específica de difusão de sons para música eletroacústica. Bem no centro, antes do palco, a mesa de som, onde cada compositor ou intérprete direciona os sons da música, ou a música dos sons.



O palco do Teatro Sonoro (Menezes, 2012)

Códigos, muitos códigos a decifrar. Conforme Flusser, nós vivenciamos esse modelo como experiências de ‘diálogo interno’, enquanto nossos netos o vivenciarão como “diálogo cósmico externo”, como um supercérebro telematizado, como um jogo criativo que tem seu propósito em si mesmo (Flusser, 2008: 143).

Em sua atual configuração, o PUTS tem um sistema *surround* (de aterramento) octofônico, disposto em torno do público, contando ainda com um sistema octofônico suspenso e um triângulo de alto-falantes também suspenso sobre a plateia. Além de um sistema quadrifônico com alto-falantes, ordenados apenas sobre os lados direito e esquerdo do público, dispostos no palco, há ainda outros vários alto-falantes. Uma característica típica das poéticas eletroacústicas é o acento que se dá à espacialidade dos sons. Com a utilização de alto-falantes dispostos em distintos lugares do espaço, um som vai para os alto-falantes e percorre o ar... E assim como ele está, vazio de ações, o Teatro Sonoro ainda é uma paisagem, porque para tornar-se um espaço, é necessário, além dos objetos que o compõem, alguma ação ocorrer ali, conforme Milton Santos (1996). Deleuze e Guattari consideram mais especificamente que o espaço se transforma em território quando da ocorrência de um ato, um ato dimensional e expressivo. O ato em si mesmo torna-se ritmo, transformando a paisagem em território (Deleuze; Guattari, 2008: 120-122).

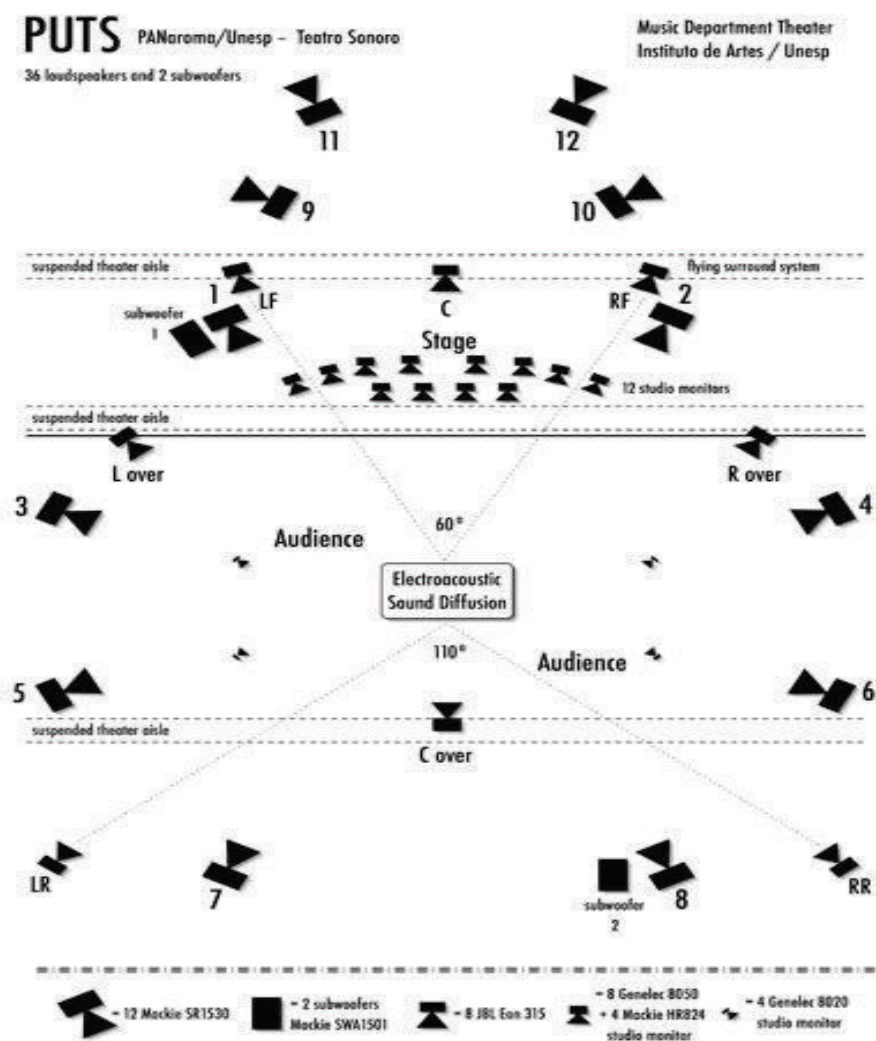


Teatro Sonoro – PUTS (Menezes, 2012)

Na difusão da eletroacústica, Flo Menezes elabora a espacialidade dos sons em estúdio e promove o espaço a um dos parâmetros essenciais da composição eletroacústica, potencializando depois no teatro esses movimentos para a difusão das obras ao vivo. Quanto mais alto-falantes existirem, tanto maior será o papel do compositor-intérprete. A difusão ao vivo pode parecer “improvisação”, mas, à frente da mesa de som, o compositor-intérprete deve enaltecer e potencializar a espacialidade pré-elaborada no estúdio. Esta potencialização da obra eletroacústica no ato de sua difusão é denominada de projeção espacial (Menezes, 2006: 349-350).

Informal, em frente à mesa do som, com uma simples jaqueta marrom, usando óculos, cabelo um pouco crescido e em desalinho e de cavanhaque, lá está Flo Menezes, com seus 48 anos. São 20h30min, e então ele se volta para a plateia, fala sobre o teatro sonoro e em seguida sobre sua trajetória de 25 anos de experiência na arte musical. É um dos compositores mais importantes da música erudita brasileira, estudou na USP entre 1980 e 85, em seguida, deixou o Brasil para estudar com Pierre Boulez e Luciano Berio, músicos consagrados internacionalmente. Em 1992, doutorou-se pela Universidade Liège (Bélgica), orientado por Henri Pousseur, voltando, mais tarde, para

o Brasil, onde fundou o Studio PANaroma de Música Eletroacústica. Com várias obras publicadas, Flo viveu em ambiente artístico, inspirado pelo poeta concretista Florivaldo Menezes, seu pai, e Philadelpho Menezes (1960-2000), introdutor da poesia sonora no Brasil, seu irmão.



Croqui do sistema de alto-falantes do Teatro Sonoro (Menezes, 2012)

Sob a direção musical de Flo Menezes, este é o “Concerto de Bruxelas 2010”, com obras do Studio PANaroma, realizado em 19 de maio de 2010, com início às 20h30m, no Teatro Sonoro PUTS, Unesp. Este concerto, que também foi executado na Bélgica em fevereiro de 2010, é composto de sete apresentações, sendo quatro no primeiro ato e três no segundo ato, conforme programação: Primeiro Ato – Régias Frias: *Siderurgia* (8’04’’); Gustavo Gianelli: *Rêves et Ténèbres* (6’30’’); Sérgio Kafejian: *Entrevaies* (9’52’’); Washington Denuzzo: *A árvore seca de Seth* (13’). Segundo Ato –

Rodolfo Valente: *Turé Tendencioso* (7'22"); Marcos Pantaleoni: *Hialofania* (11'); e por fim a última projeção musical de Flo Menezes, com a composição *O livro do Ver(e)dito* (22'20").

Experiência radical. As luzes se apagam e há um total silêncio da plateia. “Um concerto é sempre um ritual social, mesmo que isso não tenha qualquer implicação espiritual”, diz Valente (2012), e a paisagem vai se tornando território. Nilton Costa (2012), membro da comunidade dos ouvintes da música eletroacústica, descreve detalhadamente sobre a experiência de um concerto acusmático:

Vai ao encontro das minhas necessidades emocionais, íntimas, espirituais, estéticas. A fruição pela fruição, simplesmente ter uma satisfação interna. A prática também transforma aquilo em natureza, quando ouço a música como um todo, a de estúdio de caixa acústica. Prazer incomensurável, não porque ela vem responder uma demanda, mas porque a música não podia morrer naquela que se compunha há 100 anos, na primeira escola de Viena. Por uma espécie de inconsciente coletivo ela tinha que evoluir, havia algo mais na carcaça, mais visceral. A disposição dos alto-falantes..., especificamente, é um fenômeno físico-acústico, mais bem desenvolvido, música auditiva. Como diz Chion, ‘cinema para ouvidos’. É possível ver com os ouvidos, ouvir com os olhos. Com 60 bocas de som, a plateia toda sente um prazer absoluto. Sons trabalhados, recodificados, é a coisa mais linda que existe (Costa, 2012).

Antes de cada interpretação, isto é, da apresentação sonora, quando o músico opera a mesa de som e suas direcionalidades, Flo Menezes incentiva o compositor, ou intérprete da obra, que narre o tema e descreva a manipulação dos materiais e instrumentos transformados em som. No entanto, o compositor Valente (2012) prefere não discorrer sobre o tema de suas apresentações porque, segundo ele, tira o prazer e mesmo o terror da descoberta, de tirar daquele que escuta a “chance de deparar-se com aqueles sons pela primeira vez”, “não deixar escapar uma experiência sensível que pode ser única”. Para Flo Menezes, as informações precedentes são pistas valiosas para a apreensão intelectual do ouvinte, porque elas acabam por direcionar para um exprimível, com seu tema e os processos de criação artística; Valente, no entanto, se for solicitado a dar informações, prefere sugerir algo poético sem que os ouvintes se fixem na grade da razão que se usa intermitentemente em todas as tarefas do cotidiano.

Num concerto de acusmática pura, não há instrumentos nem a visibilidade do gesto na criação e execução, há ainda a ausência do ego dos regentes, pois esta é tão-somente a estética acusmática: a difusão de música erudita, distinta da monofonia da música popular, diversa da fala monofônica. Na definição de Flo Menezes, a música

eletroacústica busca nova significação da realidade, é poesia que se mistura no mundo da música à mística do mundo, onde o espaço está incluso, onde não há limites entre som e música. A técnica, a mais alta tecnologia, é utilizada como extensão do pensamento, em que o único suporte indispensável é o alto-falante, e os demais instrumentos são apenas suportes possíveis.

Flo Menezes é radical não apenas na música; seu *ethos* também é radical, de fundo marxista, antinacionalista e desterritorializado; diz que deveríamos escolher uma terra, um pequeno território apenas para a morte, aí sim um lugar definitivo. É crítico veemente da simplicidade e da apropriação indevida do termo eletroacústica por pseudomúsicos populares e DJs. Não se cansa de falar que música eletroacústica é música polifônica, erudita, uma tecnopoética que necessita de um terceiro modo de ouvir, contendo o aspecto intelectual e/ou experimental, e a cada escuta corresponde uma nova apreensão. Escutar é ouvir direções: “percepção da direcionalidade é o pressuposto básico do posicionamento não só artístico, mas também político contemporâneo” (Menezes, 2006: 135).

Música, para Flo, é o mais sublime exercício de abstração, já que a mais difícil das artes é a matemática do afeto e acaba tornando-se inatingível àqueles que não têm o domínio dos aspectos técnicos da composição, algo a que poucos, nas sociedades atuais, terão ou desejarão ter acesso. Especulativo e maximalista, Flo Menezes diz que o entendimento da música não admite o supérfluo. Para ele, supérfluo é “instância utilitária para a sociedade capitalista, como os fundos sonoros de supermercados, salas de espera, um massacre auditivo”. “É nesse contexto que a assertiva de John Cage adquire valor: se você quer ouvir uma boa música, deite no chão e escute o mundo ao seu redor”, diz Flo Menezes (2010b).

Em toda essa gama de complexidade na música eletroacústica, os sintetizadores estão nas mãos do compositor, que explora, experimenta, inventa e transforma os sons. O gesto final do compositor, ao sintetizar os sons, vai ao infinito, em que tudo é possível, como esticar as notas no tempo, colocar sons às alturas possíveis, comprimir tempos, retirar tons, transcodificar enfim toda a produção musical para uma outra, em que apenas é possível ouvir seus vestígios, ou simplesmente não ouvi-los mais, transformados que estão em outros sons (Santaella, 2005).

Mas onde estão os ritornelos que inspiraram o compositor? Os ritornelos desterritorializaram-se e não retornaram. Esta é a questão colocada por Deleuze e Guattari, que consideram que as músicas dos sintetizadores são sínteses de disparates de

equívocos, recaindo-se numa máquina de reprodução, “que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons” (Deleuze; Guattari, 2008: 160-161). Mas não há equívoco na música eletroacústica, de acordo com Valente (2012), porque a música é criação e arte e, como toda arte, acaba por comunicar algo muito mais da maneira como ela apresenta seus elementos, do que com a suposta ‘origem’ de seus sons, aqueles que mostram seus ritornelos. Valente lembra ainda que os sons de um violino em nada se parecem com os sons da natureza.

3.1.4 O tempo na escuta acusmática

O som precisa de um tempo, a pintura de um tempo e de um espaço. A fala precisa de um tempo e da cognição. A escrita, de um espaço, tempo e cognição. A música eletroacústica atua em todas essas vertentes, conforme Flo. Quanto maior o número de eventos, mais rápido o tempo passa. Não vemos o tempo passar. O tempo é incorporal³⁷, não nos toca, diz Anne Cauquelin (2008), ao nos remeter ao que os filósofos estoicos³⁸ da antiga Grécia denominavam incorporais. Conforme Anne salienta, o incorpóreo físico do tempo seria o intervalo do mundo, uma espécie de suspensão do movimento do tempo, como uma pausa, uma parada em seu contínuo desenrolar-se. Mas o tempo também é neutro, sem orientação, e ele só se torna tempo quando há movimento, quando uma ação se dá nele, e, portanto, a temporalidade se constrói no agora, no presente percebido, em pontos distintos de temporalidades breves, que podem ser chamadas de ‘acontecimentos’, diz Cauquelin (2008).

Os ‘acontecimentos’ na dimensão da comunicação precisam de coerência, de sentido, e Guattari e Deleuze consideram que a música dos sintetizadores “quer se abrir a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento” (Deleuze; Guattari, 2008: 161).

³⁷ Conforme Anne Cauquelin (2008) são quatro os incorporais dos estoicos: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível (ou o lekton). “Não se trata de uma essência – o incorporal em si – mas de vários elementos concretos, nomeadamente designados” (Idem: 16). “Defendem os estoicos que todas as causas são corporais, sobretudo se forem espíritos” (Plutarco, *apud* Cauquelin, 2008: 22) “Frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem o saber”. “Quando tento me lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturando-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, falas trocadas: um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores e, aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida”[...] “o invólucro que “exprime” muito mais que as palavras” (Cauquelin, 2008: 10).

³⁸ Estoicos: O filósofo helenístico Zenão de Citio foi um dos fundadores do estoicismo, no século II a.C. (Marcondes Filho, 2009: 128)

Um som percorre no ar e precisa do tempo, tornando-se um perceptível, quando encontra uma materialidade, pois é a fenomenologia que conta para o tempo. O corpo é o lugar concreto do som, é ali que ele se faz aparecer pelos sentidos antes ou durante a escuta. Neste concerto é o supercêrebro quem deve estar ativo para resgatar o que se transcodificou.

O tempo musical antes da música eletroacústica tinha uma relação linear, agora o som, que era do tempo, dá lugar ao “tempo do próprio som”. O som prolonga-se no tempo se, ao operar com a técnica, o compositor assim o quiser. A música eletroacústica não aceita padrões rítmicos ou métricos preestabelecidos, assim, em cada obra existe um universo único e particular da organização das durações, diz Menezes (2006:364).

No pequeno intervalo entre os vários ouvintes, na maioria alunos de Flo, nós nos reunimos juntos no saguão e na descida da rampa que dá acesso ao pátio. Entre as questões levantadas, uma se destacou: uma comunidade sonora só para músicos e estudantes de música? Definitivamente não. Mas é ainda uma comunidade restrita que já passou pela aprendizagem da escuta altamente abstrata e intelectual. Questionado sobre essa afirmação, o músico Irineu Guerrini, professor na Cásper Líbero, enfatiza que precisamos ler e compreender a bula; passado este estágio emancipatório, pode-se dispensar a bula. Mas, segundo os escritos de Deleuze e Guattari, “o povo há muito tempo abandonou o artista”, porque o artista deixou de dirigir-se ao povo, de invocar o povo como força constituída desde que a música, ao invés de reproduzir o sonoro, tornou-se o próprio sonoro, assim também acontece na pintura quando o artista se propôs a tornar visível, ao invés de reproduzir o visível. O artista, dizem os autores, nunca tiveram tanta necessidade de um povo, no entanto “ele constata que falta o povo”. E porque não voltar ao ritornelo se o “Cosmo”, a “orelha” e o “labirinto” são eles próprios máquinas de gorjear? (Deleuze; Guattari, 2008: 164).

O compositor Valente (2012) questiona: “Na hora de compor, como saber que afinações cada ouvinte carrega dentro de si? Haverá consonância? Dissonância? Indiferença?” Esse mundo interno e particular de fruição pode ser observado em pacientes com problemas mentais como a paralisia cerebral, ou mesmo um autista, conforme relato do musicoterapeuta e tamborista Paulo Suzuki:

Veja só que interessante: tocamos uma obra eletroacústica, por exemplo, de Rodolfo Caesar, dentre texturas, bolhas e ondas senoidais audíveis aos ouvidos de leigos; rompe do nada um raspar de garras de Freddy Krueger (o personagem de filmes de terror) em uma superfície lisa e vitrificada que rasga o fundo de sua alma, de arrepio... de repente,

diante dessa mesma sonoridade, observa-se que o tônus de um paciente de paralisia cerebral se altera, ou de um autista que sorri. Diante disso, vou buscar os códigos dessa música para decifrar e entender o mundo diferente desses pacientes (Suzuki, 2012).

Esse modo particular de ouvir música não se diferencia apenas em pacientes, mas faz parte da percepção individual e interdependente do mental, corporal e intelectual. A esse respeito devemos voltar a Wisnik (2011) e lembrar que uma mesma música pode provocar sensações prazerosas para alguns e angustiantes para outros.

3.1.5 Ver(e)dito: Um livro para ser ouvido

Voltamos para o segundo ato e ouvimos a projeção musical “Turé Tendencioso” com 7’22”, do compositor Rodolfo Valente, que a pedido, em outra circunstância, explica que “Turé” vem do turé do tucano: música ritual dos índios Waiapi do Amapá para invocar os ancestrais, ao som de flauta indígena; enquanto “Tendencioso” se refere a Tendenciosa, uma peça improvisatória do compositor suíço-brasileiro Walter Smetak (1913-1984). Os dois sons misturados geram o que o compositor Valente denomina de “passado e presente, do nativo e do estrangeiro, do conhecido e ainda por descobrir”. Senti uma primeira fagulha de sensação de prazer e, à medida que os sons se projetavam, provei uma experiência única, captando os sons em sua infinidade de sentidos. Para traduzi-los, a descrição torna-se artificial porque é técnica, utilizada para exprimir o inexprimível do sonoro. Conforme Valente (2012), podemos falar de “massa, grão, fino, espesso, rugoso, doce, rígido, frouxo...” e, também, de cores que podem surgir como sinestésias de acordo com o grau de imersão no som, são imagens e cores, ou imagens coloridas endógenas que a música é capaz de provocar.

Seguiu-se “Hialofonia” com 11’ de duração, com sons de vidros estilhaçados, gravados em ambiente fechado. Música produzida em câmera, protótipo de caixa preta.

Antes da projeção da música “O Livro do Ver(e)dito”, Flo (2004) discorre sobre o tema. Diz ele que, na concepção sinfônica do espaço, o ‘verbo’ e a ‘verdade’ são aniquilados... Somente por intermédio da linguagem musical erudita, pode-se apreender sua polifonia. Podemos captar o conjunto dos sons provenientes de vários instrumentos e suportes possíveis, podemos também captar seus sons isoladamente, mas o som da fala é monofônico: quando várias pessoas falam ao mesmo tempo, é impossível entender seu sentido. Diz Flo que o “O Livro do Ver(e)dito” faz a ponte para a postura acusmática.

“Se, como dizia Anaxágoras, ‘aquilo que se mostra é um aspecto do invisível’, não bastará ver então para crer. É preciso, ao contrário, que se fechem os olhos e que se escutem os sons que querem proclamar a verdade que nos escapa a cada instante” (Menezes, 2004). “O livro do Ver(e)dito” é uma composição verbal eletroacústica e tem como base 21 definições sobre a Verdade, a maioria delas extraída de grandes filósofos como Heráclito, Platão, Espinosa e Nietzsche, assim como do próprio Flo Menezes. Ficamos com os segredos da verdade de Flo: “Verdade é ver-dor, que advém de minha ideia fixa com o mito Pã: do pânico diante da Verdade ao PANaroma de todas as flores da fala”, revela ele por e-mail.

A música “O livro do Ver(e)dito” não é apenas uma ode à postura acusmática, mas um tributo à poesia sonora, como a obra de Luciano Berio (1925-2003) “Laborintus”, composta em 1965, em que exalta o ato vocal, o registro do respiro na polifonia das vozes, como descreve Zumthor (2005:152): Berio em sua composição “proclamava uma verdade bucal; a extroversão de um corpo no espaço aberto, para além de seu aparelho fonatório, os dentes, o músculo lingual, o palato, a caixa torácica, as próprias profundezas do ventre, num movimento múltiplo, unificado pelo som que engendra a comunidade dos ritmos orgânicos”. Em texto explicativo sobre a composição musical “O livro do Ver(e)dito”, Flo Menezes (2004) revela que essa obra faz eco à poética beriana pelo viés do teatro para os ouvidos. Com as muitas vozes tratadas e manipuladas, a obra de Flo Menezes inclui trechos de música da Idade Média, cantos dos pássaros, além dos sons das viradas de páginas, simbolizando “uma leitura auditiva de um grande livro”. Como o músico sintetiza, os materiais utilizados, como o verbo, a música humana e a música animal, são sempre radicalmente transformados.

Entramos na maximalista obra “O livro do Ver(e)dito”. Um palco com orquestra de alto-falantes, sala escura, onde os sons da música começam a atacar em suas múltiplas direcionalidades. Com a escuta atenta formando imagens mentais de descrição e narrativas, adentramos no complexo labirinto sobre o discurso da ‘Verdade’ traduzido em sons e vozes.

3.1.6 Considerações

Um concerto de música eletroacústica, assim como o cinema, o teatro tradicional ou museus são lugares apropriados para a fruição da obra de arte, com possibilidades de

experiência como processos de comunicação como ‘acontecimento’ portadores de sentido. Mas um concerto de eletroacústica, em particular, diferentemente do cinema e do teatro tradicional, constitui um ponto de encontro de uma comunidade, cujos membros se enlaçam pela empatia, travam amizades mais duradouras pela percepção de que desfrutam de uma mesma arte musical; e a percepção da existência da formação de vínculos e consequentemente da ideia de comunidade só foi possível depois de frequentar alguns concertos. Alguns dos membros são músicos, outros apenas ouvintes, outros têm ouvido absoluto, como Nilton Costa (2012), mas todos carregam nesse mesmo território o sentimento da empatia e do prazer de pertencer a uma mesma ‘tribo’. Como diz Agamben, é o ser qual-quer que deseja compartilhar num espaço próprio, suas experiências, que podem ser sinestésicas.

O corpo não deixa de ser atravessado pelas múltiplas direcionalidades dos sons, dos sons perceptíveis dos pássaros, dos sons sintetizados e transformados pela técnica. Máquinas que tecem com o homem a tecnopoética e um futuro incerto. A pele arrepiase às alturas com os sons das folhas dos livros (mais um ritornelo!), virando velozmente ao sabor da tempestade de vento, um livro para ser ouvido. Instante rápido porque o intelecto volta a trabalhar, tentando decifrar as vozes das muitas verdades, indicadas antes pelo compositor Flo Menezes. Mas será esta a melhor maneira de ouvir? O deixar-se perder nos sons é não ter respostas, nem traduções, é permitir que as imagens endógenas apareçam espontaneamente. A imagem colorida do livro de capa dura transforma-se em hiper-realismo, imenso, maior que o real, ocupando todo o pensamento em imagem.

Segundo Flo, é necessário um treinamento auditivo para a assimilação de seus códigos, como uma espécie de maçonaria. No entanto, essas ‘irmandades’ selecionam seus membros, como nos lembra Valente (2012), enquanto para adentrar na tecnopoética basta ser um ser qual-quer que quer.

Participar dessa comunidade é uma questão de escolha, mas exige aprendizagem, segundo se depreende, não da aprendizagem de seus códigos, mas de escuta atenta, de treinamento acusmático, em oposição ao tempo integral das imagens e dos ruídos, dos sons da repetição emitidos pela cultura dos *media* e do uso da figura fundo, como passividade auditiva. Participar e ser membro da comunidade dos ouvintes da música eletroacústica não significa fruir apenas de um tipo de música, mas aprender a ouvir aqui e ali e a escolher dentro de um leque variado de sons e gêneros musicais, híbridos ou não, e em contínua expansão.

As críticas à música eletroacústica passaram neste trabalho pelas citações de H. Plessner, Vilém Flusser, Deleuze e Guattari, mas se a comunidade dos ouvintes da música eletroacústica continua, mesmo com um número restrito de fruidores, é porque, como diz Bragança de Miranda, algo de essencial se passa por aí, afinal os livros de filosofia e de arte, altamente abstratos e intelectualizados, também têm um público reduzido, em constante busca de qualidades.

A aprendizagem da escuta, não apenas para a música eletroacústica, pressupõe emancipar-se, tornar-se habilitado para ouvir o outro. Esse outro que aguarda o silêncio da escuta para poder falar. A escuta que, ao invés de julgar, acolhe, de acordo com a ‘cultura do ouvir’. Este será talvez o mais difícil dos treinamentos do homem.

3.2 Tambores e danças – A cerimônia do *long dance*

O segundo objeto deste trabalho trata da cerimônia do *long dance* ao som de um tambor, um dos rituais contemporâneos da Comunidade *Sound Peace*, criada em 1986 por Tslew-teh-koyeh, com tradução para o inglês de Beautiful Painted Arrow (Linda Flecha Pintada), nome do indígena norte-americano Joseph Rael, e difundida, conforme seu desejo, para todos aqueles que quisessem desenvolver suas potencialidades mentais, físicas e espirituais. Ao idealizar uma comunidade aberta para além de seu povo indígena, Rael foi intensamente criticado e por fim banido da própria tribo *Picuris Pueblo*, da língua *tiwa*, localizada ao norte do Novo México, Estados Unidos.

Ainda muito jovem, numa primavera de meados dos anos 40, Joseph Rael (2009: 5) conta que, enquanto lavrava as terras nos campos de *Picuris Pueblo*, deparou-se com o entendimento de que a língua inglesa que estava aprendendo e sua língua *tiwa*, de origem nativa, faziam ambas, conexões com a terra. O *Picuris Pueblo* é uma tribo de tradição de caçadores e agricultores, e Joseph, desde cedo, entendia que, ao trabalhar a terra, tais como plantar, arar e colher para o próprio consumo, criava um círculo completo de energia, que produzia vitalidade e possibilitava um desenvolvimento pleno de pontos fortes individuais para todo o seu povo. Assim, intuiu desde cedo que havia uma ligação entre tudo e todos.

A seguir, uma das reproduções de pintura de Joseph Campbell sobre a sacralidade do agricultor.



weh-mu — I

O agricultor – Pintura de Joseph Rael (2009:191)

Nos inícios de 1980, Joseph Rael começou a ter um ciclo de visões que seriam concretizadas, primeiramente, com a construção em vários países de *Sound Peace chambers*, Câmaras de Som para a Paz, pois acreditava que todas as raças deveriam cantar pela paz no mundo. Em seguida, inspirado ainda em suas visões, difundiu os rituais de danças sagradas também oferecidas para além de seu povo indígena .

As visões de Joseph Rael³⁹, bem como as narrativas míticas de seu povo, estão projetadas em livros, pinturas e músicas. O trabalho de Joseph é transmitir às pessoas de

³⁹ Alguns livros de Joseph Rael: *Being of vibration*, *Way of inspiration*, *Ceremonies of the living spirit*, *House of shattering light*, *Sound*. Suas pinturas foram expostas em galerias do Colorado, Novo México, Texas, Oklahoma e São Francisco (Rael, 2009).

todo o mundo um modo ativo em um tempo mais curto e rápido de entrar em contato com suas sabedorias espirituais e transformações, repercutindo no coletivo e no planeta. *Drum dance*, *long dance* e *sun dance* são as principais cerimônias da Comunidade *Sound Peace*, e praticadas ao redor do mundo em 25 países, independentemente de etnias, culturas, crenças ou profissão dos participantes.

No Brasil, em especial, a cerimônia do *long dance*, objeto deste trabalho, é realizada na cidade de Extrema, Minas Gerais, desde 1996 a cada mês de novembro e liderada pela mestra de cerimônias Felicity (2012) com o apoio de seu marido, Andreas. Conta Felicity que em 1996, quando Joseph parou de liderar as danças e retornou para a reserva indígena, junto a seu povo, na reserva Ute do Sul, Novo México, ele passou a coordenação das cerimônias para alguns de seus estudantes com mais de seis anos de dança. Felicity é uma das escolhidas por Joseph para conduzir as cerimônias em Extrema. A cada encontro ela conta um pouco sobre os ensinamentos aprendidos de Joseph Rael.

Antes de adentrar na descrição da cerimônia do *long dance*, é oportuno contextualizar o que se denomina xamanismo no Brasil e possíveis pontos de similaridade com as cerimônias da Comunidade *Sound Peace*. Considera-se ainda importante entrar nas pesquisas de Joseph Campbell sobre as tribos indígenas norte-americanas, traçando paralelos com as semelhanças dos povos primitivos dos períodos paleolítico e neolítico do homem, para melhor entendimento dos rituais da cerimônia de *long dance* da Comunidade *Sound Peace*.

3.2.1 O xamanismo urbano

A grande área da antropologia tem estudado o xamanismo urbano, ou neoxamanismo, como um fenômeno que tem florescido nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos, na Europa e inclusive no Brasil como uma nova religiosidade, de acordo com o antropólogo Cantor Magnani, em seu artigo “O xamanismo urbano e a religiosidade contemporânea. Religião e sociedade” (1999).

O xamanismo, como fenômeno urbano e praticado fora de suas comunidades originárias, é derivado de uma multiplicidade de fatores como a contracultura ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, a procura pelos estados alterados de consciência, autoconhecimento, cura, além do interesse pelas religiões não ocidentais, inclusive pela difusão dos livros de Carlos Castañeda (Magnani, 2005).

A germinação dessa nova modalidade religiosa urbana no Brasil, em especial na capital paulistana, eclodiu nos anos 1990, num circuito de variadas práticas religiosas não convencionais denominadas de ‘neoesotéricas’, conforme termo cunhado por Magnani, em seu artigo “Xamãs na cidade”:

[...] caracteriza o fenômeno das crenças, práticas e espaços de vivência comumente denominados ora de místicos, ora de esotéricos, ou de Nova Era – e que incluem desde a oferta de livros de autoajuda, passando por ampla gama de oráculos, práticas corporais de inspiração oriental, até as terapias alternativas, juntamente com o consumo de produtos ‘naturais’ (Magnani, 2005: 220).

Muitas dessas práticas foram aos poucos se extinguindo, no entanto o xamanismo urbano não apenas sobreviveu, mas tem crescido em ambientes de classe média com escolaridade superior. Ao referir-se à cidade de São Paulo, Magnani (2005) afirma que o referencial mais importante para o xamanismo urbano é uma prática complexa de variados rituais, “trazendo elementos das culturas dos povos indígenas contemporâneos e de seus ancestrais, principalmente das Américas – índios das planícies norte-americanas, do México, da América Central, da região andina e da América do Sul”, todos eles incorporados na ‘agenda do neoesoterismo’, recebendo denominações de pajelança, curandeirismo, feitiçaria e xamanismo.

Em São Paulo, a terapeuta Maria Lucia Brenélli (2012) é exemplo dessa agenda de neoesoterismo. Com visão holística, Brenélli utiliza uma gama variada de recursos para a cura de seus pacientes, como por exemplo, fitoterapia, alquimia, florais, medicina chinesa, além de utilizar práticas de xamanismo que aprendeu com o pajé Tkaynã da tribo Kariri-Xocó de Alagoas, que intercala seu tempo entre a aldeia e São Paulo. Desde 1999 Brenélli e Tkaynã unem bagagens de conhecimentos e experiências, pesquisam juntos plantas medicinais, experienciam novas formas de cura, “preservando a cultura nativa e viabilizando meios para que o conhecimento nativo chegasse até os ‘não índios’ sem macular sua estrutura primordial, mas ao mesmo tempo numa linguagem facilitada e expandida” (Brenélli, 2012).

Como Brenélli, a maioria dos colaboradores das comunidades xamânicas mantém vínculos com seus mestres indígenas e formalizaram suas iniciações em períodos longos de aprendizagem juntamente com esses povos de origens nativas dos Estados Unidos, Peru, México e Brasil (Magnani, 2005: 221).

De acordo com os critérios apresentados por Magnani, a Comunidade *Sound Peace* poderia estar inserida nesse xamanismo urbano, no entanto seus facilitadores e representantes da comunidade no Brasil consideram o termo inapropriado, porque

generaliza, e preferem designar a comunidade não apenas por um nome, mas alguns como ‘dançando a luz’, ‘caminho vermelho’ ou ‘*sound peace*’, além de considerarem o ‘avô’ Joseph Rael como um visionário, e não um xamã, mas um místico de grande alma que teve suas visões em cerimônias nativas de seu povo e as difundiu em rituais em vários países.

Conforme Mircea Eliade (2012), o xamanismo, tomado no estrito sentido do termo, é proveniente do fenômeno religioso siberiano e centro-asiático, em que o xamã faz parte de uma magia e feitiçaria, uma figura dominante, especialista da alma humana, o grande mestre do êxtase, com domínio do fogo, do voo mágico do transe que permite realizar viagens em mundos espirituais. Mas o autor entende que é válido utilizar genericamente o vocábulo xamanismo para o fenômeno da técnica do êxtase.

Um dos nomes importantes ligados ao xamanismo em São Paulo é o mestre de cerimônias, tamborista e facilitador Léo Artese (2012), que mantém um site com mais de três mil membros ativos e plugados na internet. De acordo com Artese, o xamanismo não está relacionado apenas às culturas indígenas americanas, mas é um termo utilizado para descrever as práticas no mundo todo, um legado espiritual da humanidade, um conjunto de crenças ancestrais, um caminho do conhecimento considerado universal. Sua prática em diversos países possui características similares que definem o xamanismo como a busca por estados alterados de consciência, capacidade de viajar em espírito assumindo a forma de um animal ou ave, o poder das plantas e das pedras, dos espíritos animais e seres da natureza, danças, utilização de instrumentos e ervas de poder para induzir ao transe, como tambores e maracás, bem como a erva ayahuasca, além do respeito à ecologia planetária em que o homem não é mais considerado como o ser antropocêntrico, mas participante de uma cadeia de redes interdependentes.

3.2.2 Os xamãs e os *pueblos*

A religiosidade é uma das marcas do *Homo sapiens*, como os achados reveladores em 1994 da caverna Chauvet na região de Ardèche, no sul da França, em que foram descobertas as qualidades humanas como a linguagem desenvolvida, atividades artísticas, além de um desenho de uma criatura xamânica, metade humano e metade bisão, que datam cerca de 35 mil anos e pertencem aos Cro-Magnon, subespécie do *Homo Sapiens*, descritos por F. Capra (2006a: 207), e já apontados nesta pesquisa, no capítulo *Tensões na Cultura*. Reveladoras mais ainda são as provas de que nas

planícies norte-americanas sobreviveu “uma estrutura tardia de formas culturais realmente paleolíticas” até fins do século XIX, inclusive no século passado, conforme Joseph Campbell (1997: 123) em seu livro *O voo do pássaro selvagem*, como se segue:

Foi descoberta grande variedade de pontas de flecha em pedra, denominadas *clovis point*, às quais testes com carbono radioativo atribuíram uma data de c. 35.000 a.C., ou ainda posterior, associadas em numerosos casos a mamutes....

O primeiro exemplo de outra ponta de flecha de pedra, muito antiga, a *folsom point*, foi encontrado entre os ossos de uma espécie extinta de bisão. Sua data, não depois de c.8000 a.C. (Campbell, 1997: 123).

À época dessas descobertas, esses dados foram reveladores porque o paleolítico compreende o período entre 30 mil a.C. a 10 mil a.C. e entre os conhecimentos adquiridos das lendas dos índios norte-americanos e seus achados parece haver uma similitude que emociona Joseph Campbell:

É certamente uma experiência espantosa e emocionante para alguém que conhece as lendas dos índios norte-americanos entrar em uma dessas cavernas na França ou na Espanha. Somos imediatamente transportados para o mesmo campo visionário, onde a dimensão do mistério da vida do homem no universo abre-se através de uma iconografia de mensageiros animais (Campbell, 1997: 123).

Campbell prossegue sua descrição de semelhanças entre os índios norte-americanos e o período paleolítico, considerando que os ritos e mitos entre Europa, Ásia e América não foram criados cada um separadamente, mas transportados de uma área para outra, sendo o Velho Mundo a região originária da criação dos mitos e a América do Norte a zona de difusão desses ritos e mitos:

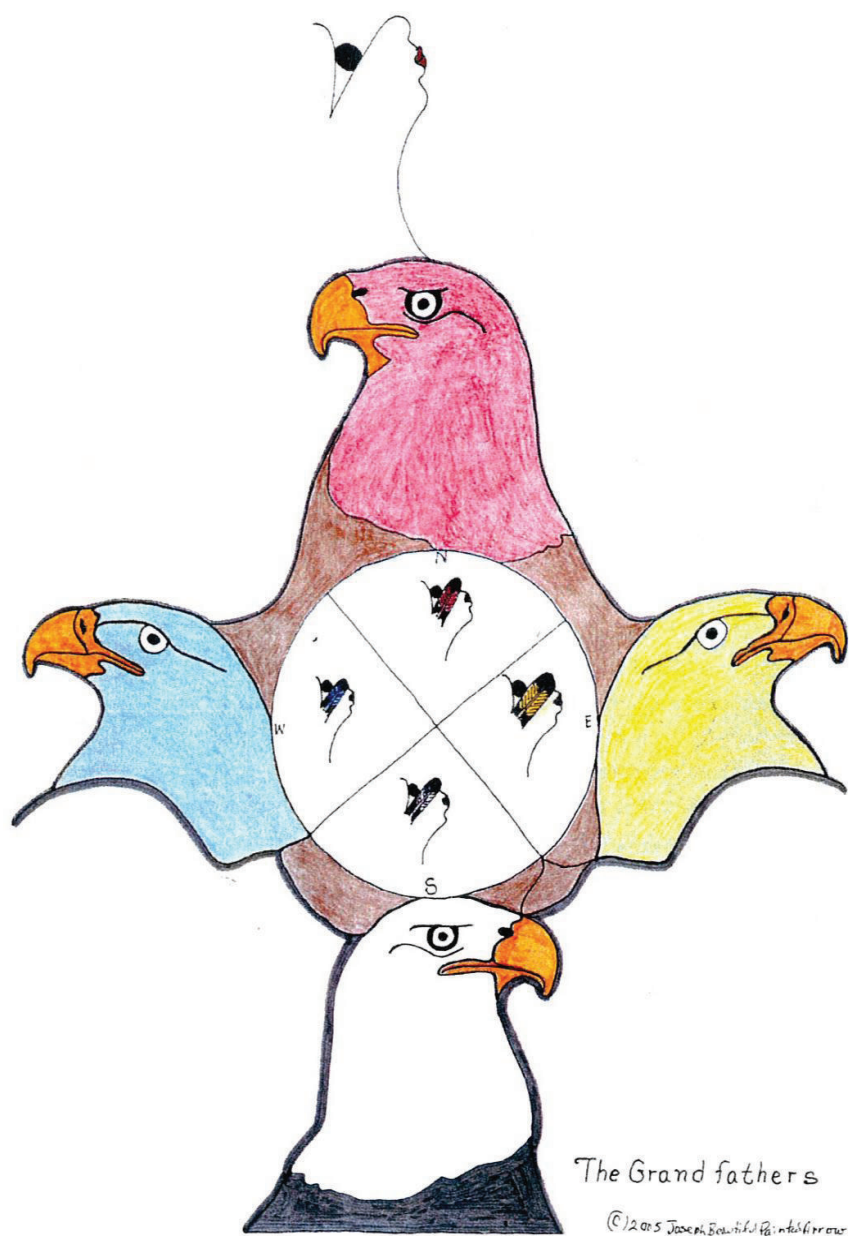
As grandes cavernas não foram locais domésticos, mas santuários de ritos praticados pelo homem: rituais de caça, de gerações que viveram da caça, e de iniciação ao substrato mitológico de suas vidas precárias... Os animais pintados, vivendo ali para sempre numa escuridão além da contagem do tempo, são os rebanhos germinais, imortais, da noite cósmica, de onde procedem aqueles que andam sobre a terra – que aparecem e desaparecem em ondas contínuas de renovação –, e para onde voltam. E nos casos em que formas humanas aparecem entre os animais, elas são em geral de homens vestidos como xamãs, usando máscaras de animais, como os xamãs nativos americanos ainda hoje usam (Campbell, 1997: 125).

A partir de 3800-2200 a.C., as investigações, conforme Campbell, indicam um tipo primitivo de agricultura hortelã, “praticada por indivíduos que pescavam, caçavam e moravam em cavernas, e que aumentaram em número até que, por volta de c. 1500 a.C., surgiram os primórdios de algo parecido com uma autêntica fase neolítica de

agricultura aldeã” (Campbell, 1997: 115). Em sua pesquisa, Campbell aos poucos vai trazendo uma série de achados e descobertas de elementos encontrados na América, como peças decorativas de cerâmica que correspondem a culturas do oriente, como a prova da louça de cerâmica japonesa de três mil a.C. encontrada no Equador (Campbell, 1997: 120).

O mitólogo Campbell estava interessado nas lendas dos indígenas norte-americanas e suas pesquisas acabaram por esbarrar não apenas nas peças decorativas similares, mas nos mesmos elementos mitológicos de civilizações adiantadas, “tendo por base a agricultura, de onde deriva nossa própria herança mitológica”, considerando-se a probabilidade dos contatos através do oceano Pacífico, com influência que não poderia ser apenas passageira (Campbell, 1997: 120-121).

Mas o que de interesse temos entre os períodos paleolítico e neolítico, isto é, entre os caçadores indígenas da primeira fase e o neolítico dos agricultores indígenas? Campbell enumera as características de uma e de outra, possibilitando obter uma compreensão mais profunda sobre as práticas arcaicas religiosas nos centros urbanos, como a cerimônia do *long dance*. Conforme relato de Campbell, é ainda possível encontrar tribos de caçadores que foram “recentemente influenciados pela cultura neolítica do milho, originária do México e da América Central” (Campbell, 1997: 186).



Pintura de Josphe Rael (2009: 26)

Os padrões entre esses dois tipos de tribos são contrastantes e fazem parte de toda uma organização de vida social, em que as tribos de caçadores dão importância ao jejum individual prévio para a obtenção de visões, enquanto a vida dos *pueblos* “é organizada em torno das cerimônias ricas e complexas de seus Deuses Mascarados”, marcados de acordo com “calendário religioso e presidido por corpos de sacerdotes treinados”, denominados também de visionários (Campbell, 1997: 186-187). As sociedades de base agrícola, senão todas, conforme Campbell, sempre reprimiram e desmoralizaram manifestações de individualismo, mas essas mesmas tribos indígenas

provenientes dos *pueblos*, os povos ordeiros de base agrícola – por conseguinte, pode-se relacionar esses povos à tribo de Joseph Rael – não deixaram de fora os xamãs de estilo individualista (paleolítico), de prática mágica, brigões e metamorfoseados com poderes de animais. Esses xamãs não foram excluídos, ao contrário, foram incorporados às tribos dos *pueblos* porque poderiam ajudar com seus poderes obtidos de várias fontes, como “de animais, do fogo, do peru, das rãs e de outras origens” (Campbell, 1997: 191).

O relato do indígena sioux norte-americano Alce Negro, em 1873 d.C., e sua antevisão ilustram a fusão das tribos de caçadores com as de base de agricultura, de acordo com descrição de Campbell, e aqui esse relato é feito de forma sucinta:

O velho Alce Negro, conhecido como o Guardião do Cachimbo Sagrado, não era um líder social, mas daqueles “sonhadores”, os (okojumu) feiticeiros, “que eram representados como autoridades sobre todo o saber lendário”; eram eles com toda a sua sabedoria através de experiências sagradas, morrendo e retornando à vida, através de contatos com espíritos na floresta, que falavam o que ouviam dos seus sonhos e sobre a qual toda a ordem social como os rituais, e todos os meios de vida eram organizados (Campbell, 1997: 144).

O mitólogo prossegue, revelando que Alce Negro teria contado a seu amigo e poeta John Neihardt suas visões desde menino, e que em uma dessas ocasiões apareceu um homem que se metamorfoseou em bisão, conforme segue:

O que ele via nessa ocasião era um homem no lado norte do acampamento faminto, todo seu corpo pintado de vermelho, que trazia uma lança na mão enquanto caminhava para o meio do povo, onde se deitou e rolou no chão. E quando se levantou, era um gordo bisão. No lugar onde estava uma erva sagrada brotou, no mesmo lugar onde antes existira uma árvore no centro do aro da nação (Campbell, 1997: 142).

Alce Negro teria contado ao poeta Neihardt que o “bisão era a dádiva de um bom espírito, que era a nossa força, mas que a perderíamos e, com o mesmo bom espírito, teríamos que encontrar uma nova força”. (Neihardt, *apud* Campbell, 1997: 142). Esta foi uma antevisão de Alce Negro de que seu povo enfrentaria a mudança de um longo período dos indígenas caçadores para a base da agricultura, a troca do búfalo para a erva sagrada. Outras histórias e relatos de Alce Negro, como a alusão a uma batalha em 1890 como um marco das transformações de seu povo, estão entre as preciosidades relatadas por Campbell (1997: 144). Importante ressaltar, como pontuou Campbell, que nas tribos de base agrícola foram preservadas as forças provenientes dos animais unidas às forças das ervas, mas, como descrito anteriormente, qualquer manifestação individualista dentro dessas tribos de agricultores seria reprimida.

Abaixo, na reprodução de pintura de Joseph Rael, no seu livro *Sound*, há o registro da união da nova erva, o tabaco, e a águia como símbolos sagrados das cerimônias:



Pintura de Joseph Rael (2009: 54)

Para breve descrição das cenas da cerimônia do *long dance*, a pesquisadora deste trabalho participou de experiência direta em novembro de 2009, nos dias 21 e 22, num sítio localizado na cidade de Extrema, sul de Minas Gerais. Conforme diz Fritjof Capra, a experiência da realidade supera o reino do pensamento e da linguagem, e tudo aquilo que se diz acerca desta experiência só é verdadeiro em parte. Esta é uma forma de compreender o pensamento de Felicity, que não permite que as cerimônias sejam veiculadas pelos *media*, uma vez que nem imagem nem linguagem verbal dão conta de explicar as cerimônias. Os místicos, diz Capra, ao desejarem relatar suas experiências,

recorrem às narrativas míticas, utilizando-se de metáforas, símbolos, comparações, alegorias, para apresentar situações sugestivas, jamais precisas (Capra, 2006b: 40).

3.2.3 A porteira

Profano é aquele que não teve nenhuma iniciação no reino do sagrado, não participou de um ritual específico e vive à sua margem, não pertence a esse grupo, a essa comunidade. Foi assim que parti às 10h da manhã para acampar num sítio em Extrema, levada pela Cris, terapeuta tamborista e amiga, para participar da cerimônia do *long dance*. Uma das tarefas antes de viajar era desenhar ou escrever o que quisesse; um escudo que representasse de onde venho, onde estou e para onde quero ir. Num lençol rasgado, fiz as inscrições, reproduzi uma imagem rupestre de um feminino tribal dançando, nas cores preta e vermelha, mas poderia ter escolhido fazer um desenho contemporâneo, até mesmo uma garatuja infantil; o importante era a concentração na tarefa.

Erramos duas vezes o caminho. Subimos, subimos muito pela pequena estrada de terra batida, cheia de pedras e buracos, e a partir dali já poderíamos dizer que estávamos trilhando o ‘caminho vermelho’. Caminho Vermelho, ou Estrada Vermelha, entre os indígenas norte-americanos, é o caminho bom ou reto, apontando para o norte há a pureza, e para o sul a origem da vida; mas as estradas que correm para leste e oeste são os caminhos de erro e destruição, “daquele que vive para si mesmo”, “e não para o seu povo”, conforme citação de Campbell sobre a lenda dos índios Sioux norte-americanos da região do Mississippi (1977: 110-111). Alcançamos afinal uma grande porteira e avistamos bem abaixo o que teríamos para descer com as pesadas malas, decidimos por fim deixar as malas dentro do carro. Olhei todo o verde da grama, cortada rente, algumas árvores, canteiros com hortênsias; o olhar longínquo não conseguiu divisar onde terminava o sítio. A percepção era de que deixava para trás meu abrigo, minha proteção doméstica. Gaston Bachelard fala desses nossos refúgios, do nosso lar, onde carregamos nossos deuses e nossa egrégora, fechada, protegida e agasalhada das tempestades da vida.

Para entender a superação do cotidiano em busca de aventura, Johan Huizinga (1971) refere-se ao *Homo ludens* como uma característica também encontrada em animais com diferenças de gradações. A aventura é um jogo que implica sacrifícios, supera limites e transcende necessidades imediatas da vida, com a compensação de

desejos insatisfeitos, do imaginário. Ao dar outra dimensão à vida, “o homem cria outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”. O jogo é manipulação, é imaginação da realidade encontrada como uma das grandes atividades arquetípicas da sociedade humana, conforme Huizinga, não diferenciando formalmente um jogo de uma cerimônia sagrada porque ambas as atividades acontecem fora do ordinário e são demarcadas em um espaço mágico, onde se consagram regras que não podem ser violadas e, uma vez iniciados, em um determinado momento eles acabam.

Mas entrar num jogo não é propriamente agir de forma autônoma, mas participar de um ritual preestabelecido. Lembra Wulf que, embora o jogador possa influenciar o jogo, “ele próprio é criado através do jogo”. “Ele se adapta ao jogo, dá uma forma determinada a suas ações e a seu corpo, se introduz no ritmo do jogo”. “Os jogadores que se dedicam ao mesmo jogo formam um *habitus* semelhante”, assim como o homem se adapta ao ritual (Gebauer; Wulf, 2004: 127). No contexto do sagrado, os rituais só existem com suas posições de crença, símbolos e mitos e suas hierofanias que correspondem àquilo que se reveste do sagrado, e essas encenações simbólicas tornam o mundo vivido e o imaginário um só, diferindo aqui o ritual de um simples jogo e o ritual revestido do sagrado (Gebauer; Wulf, 2004: 150).

Havia uma dispersão de longa distância entre as pessoas, cada uma delas estava envolvida em alguma tarefa. Fui ao casarão, conheci lindas mulheres com suas marcas de experiência e tempo, com suas saias rodadas, organizando a cozinha, guardando os pratos que cada um de nós tinha levado para o grande café da manhã para o dia seguinte. Queria minhas coisas, conhecer o lugar que me estaria reservado, mas tinha de esperar o motorista de um pequeno trator que deveria subir, e eu acompanhá-lo a pé, subir tudo de novo, andar pelas pedras com aquelas sandálias de dedos de fora. Subi rápido e descarreguei as malas do carro, mais rápido voltei pela descida íngreme, repleta de pedras. Quando cheguei, o motorista tinha largado tudo ali perto da cozinha. Estava sem fôlego, mas levei tudo para o outro lado, subi outro morro e encontrei a tenda coletiva onde deveria alojar-me. Em qualquer viagem, são sempre as malas que se tornam fardos, verdadeiros empecilhos porque precisamos carregá-las e mantê-las à nossa vista, sem possibilidade de perda, porque elas são parte de nossa alteridade, as máscaras construídas ao longo da vida estão ali, nas malas.

Mas com malas ou sem elas, nos rituais sagrados como no *long dance*, deve-se proceder como se nada possuíssemos, manter-se num processo passivo e humilde, tentar dissolver a identidade como “status, propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa

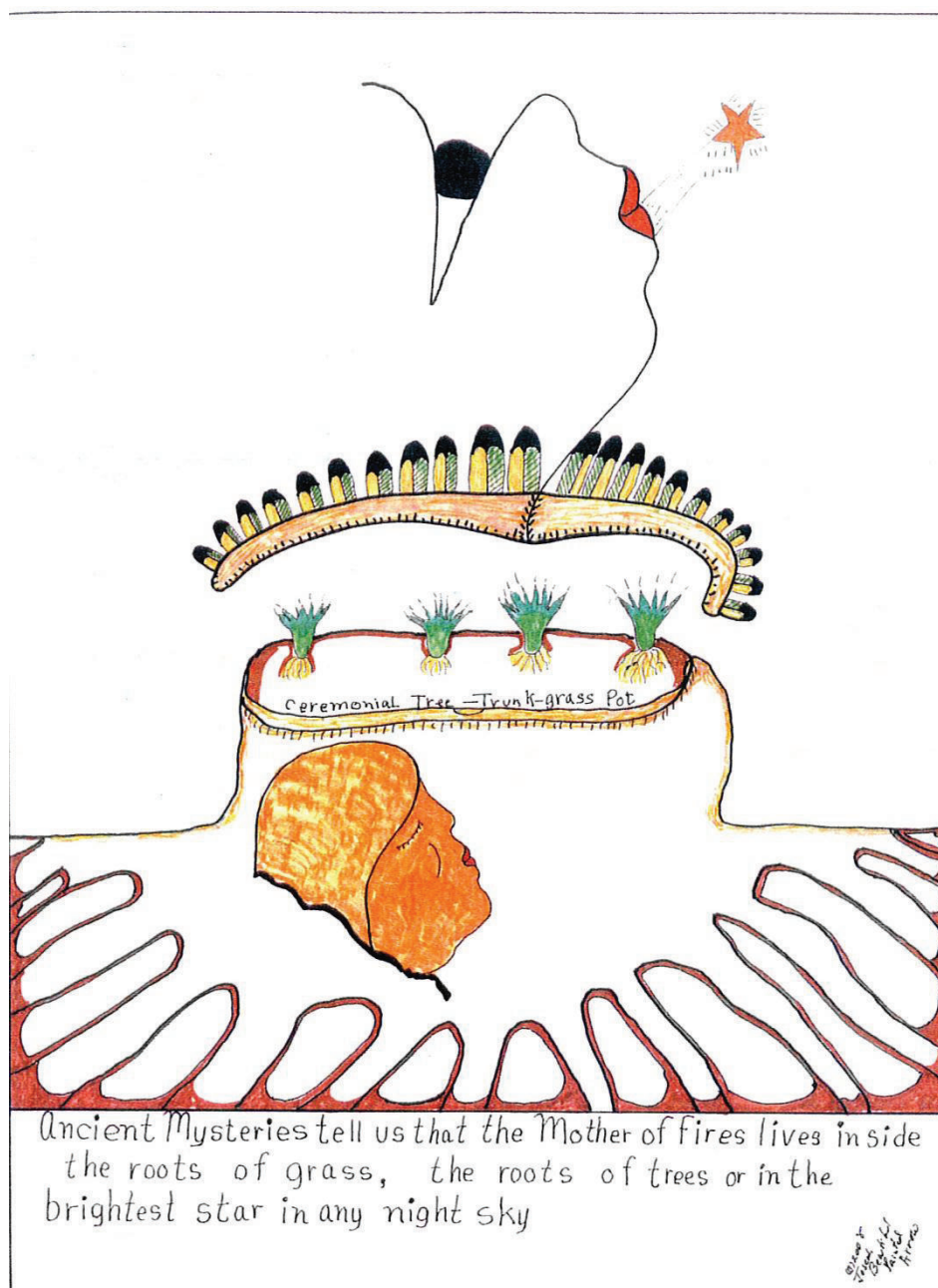
de classe ou papel social, posição em um sistema de parentesco” (Gebauer; Wulf, 2004: 151). Nos rituais de passagem, em particular, as exigências são maiores; há um período intermediário denominado de ‘limiar’, conforme o antropólogo Victor W. Turner (1974), em sua obra *O Processo Ritual*. Nessa passagem, o ‘transitante’ não está aqui nem lá, está no meio, comparando-se esse limiar “à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão” (Turner, 1974: 117). Nos processos de iniciação o indivíduo deve aceitar “punições e arbitrariedades sem queixa”, reduzido a uma “condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes” (Turner, 1974: 188).

Perdi a Cris de vista. Só a veria mais tarde a distância, primeiro assistindo à exposição dos escudos, depois tocando tambor. Uma estranha sensação de solidão. Havia uma ordem, uma hierarquia subjacente e implícita: os dançarinos acampados em tendas montadas ao relento, e os tamboristas, os ajudantes, a mestra de cerimônias ficavam no casarão. A percepção era de uma estrangeira num espaço em que todos estavam concentrados em seus pertences, nos preparativos que ainda faltavam para a cerimônia.

Um jovem dançarino desceu correndo em minha direção, falava inglês, mas queria que eu falasse só em português, e nesse diálogo de fonemas, sem o *logos*, nos expressamos com um fraterno abraço, igualitário e de compartilhamento. Um primeiro vínculo: “laço associativo que mantém a pulsão da vida”.

O anfitrião indicou um lugar que deveria ocupar. Uma imensa tenda feita de estacas de bambu ao fundo e em cima, com divisões individuais e cortinas de correr de material plástico à frente, e me dei conta de que a hospedagem era ao relento, ao relento de uma majestosa vista e, embora todo o evento tivesse seu lado de aventura, as cerimônias sagradas comportam sacrifícios.

Das visões, como as de Joseph Rael, surgem as mitologias e seus ritos, conforme descreve Campbell: “O ritual é a forma através da qual o indivíduo participa de um mito, compartilha dele, entrega-se a ele, e o mito é um sonho coletivo, projetado da visão pessoal-coletiva de um vidente, um indivíduo superiormente dotado” (Campbell, 1997: 144). E aqui diferenciamos mais uma vez um jogo de um sacro ofício, onde todos os gestos e todos os elementos presentes revestem-se daquilo que é irreduzível e original, isto é, do sagrado, de acordo com Mircea Eliade.

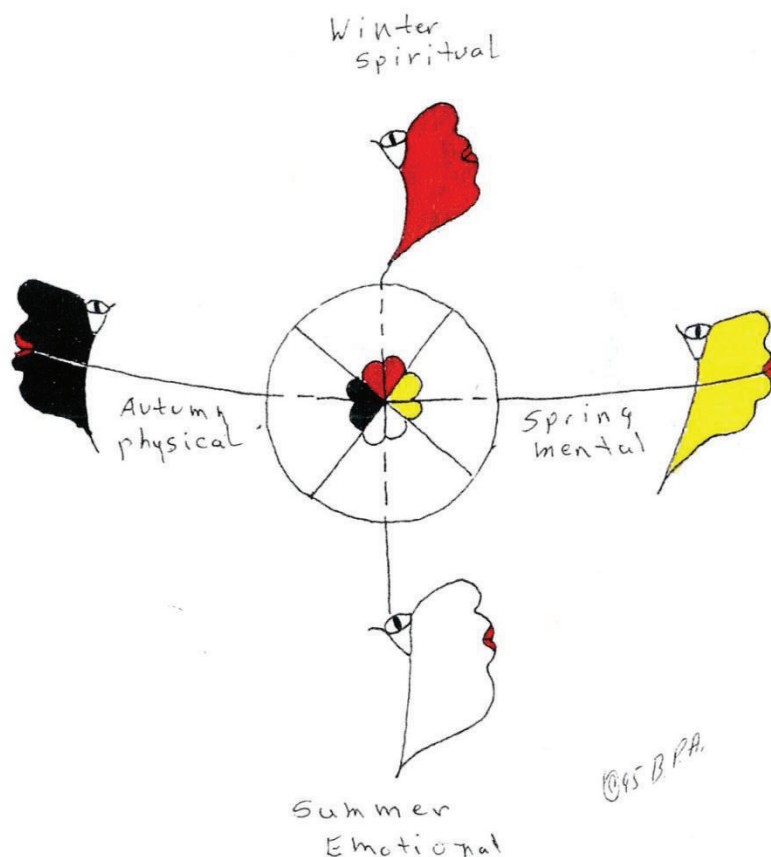


Pintura de Joseph Rael (2009: 69)

Andreas, marido de Felicity, deitou outros plásticos no chão para cobrir a grama, e atrás, na vertical, como proteção contra o frio e a chuva. Terminada sua paciente tarefa, disse que ficaria no terceiro lugar. Com relação a lugares e ocupação de lugares, a pesquisadora Anne Cauquelin diz que estamos sempre visitando os incorporais dos estoicos, pois para eles “existe lugar quando há corpo ali onde antes havia nada; mas se o corpo se retirar, o lugar retorna ao vazio”, quer dizer que este mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído; vazio e lugar, portanto, nunca se encontram, “mas

poderiam se encontrar no *chaos*, pleno de corpos lançados em grande desordem” (Cauquelin, 2008: 37-38).

Tentei inflar com a boca o *sleeper* que tomei emprestado, depois com a palma das duas mãos, tudo em vão, e acabei por desistir. O espaço era pequeno, coloquei as malas, as múltiplas bolsinhas, tudo na lateral. A Liana chegou, olhou minhas coisas invadindo o espaço dela, então perguntei: – Oi? Estou atrapalhando? – É você poderia pôr um pouquinho mais para o seu lado? Com mira, fiz uma linha imaginária entre nós e minha invasão não tinha sido mais do que dez centímetros. Liana já tinha dançado o *long dance* na Europa. Acertei os pertences. Em cima do plástico coloquei uma canga vermelha e amarela que carrego nas aulas de yoga. As cores alegravam um pouco meu ambiente, tiravam a sensação do desconforto, do calor, do plástico grudando nas pernas. Senti falta de café, mas café, chocolate e carne vermelha devem ser evitados na semana que antecede a cerimônia. O *sleeper* ficou do lado de fora da tenda para um momento de paciência.



Pintura de Joseph Rael (2009: 108)

Passei a concentrar-me no sacro ofício, precisava fazer cinco saquinhos de cores diversas e repeti-los cinco vezes, adicionar tabaco ao centro e amarrá-los continuamente num mesmo cordão. O tabaco é erva sagrada, utilizada apenas em cultos religiosos entre os indígenas como purificação, o cordão representa a espiral em movimento de energia. Em cada cultura as cores têm um significado próprio, aqui a cor branca representa o emocional, o verão e o sul; a vermelha, a espiritualidade, o hemisfério norte, o inverno; a cor preta representa o físico, o outono e a direção oeste; e, por fim, a cor amarela, o mental, a primavera e a direção leste. Destas quatro cores, precisava escolher mais uma para perfazer um subtotal de cinco. Enquanto cada saquinho é executado artesanalmente, fazemos nossos pedidos, oramos por eles. Não tinha levado o tabaco e desisti como uma vítima.

O sol indicava aproximadamente três horas da tarde, e decidi fazer o primeiro lanche com dois pedaços de queijo em três fatias de pão integral e meio pepino com casca e água de coco. Ofereci lanche para o reservado Felipe, que tinha peregrinado pela Índia, mas ele recusou. Havia um espaço vazio entre nós, que passou a ser lugar quando o Emílio, de 80 anos, chegou. Voltei a sentir o desconforto do chão, deslocada naquela quietude imensamente linda, mas sem meu refúgio, meu abrigo. Felipe estava ali já fazia algum tempo, não apenas arrumou, mas organizou seu espaço como quem zelosamente arruma um altar várias vezes, colocou um pequeno tapete feito à mão, provavelmente de procedência indiana. O pano foi alisado e alisado e, finalmente, colou-se ao chão, sem qualquer fiapinho das franjas fora do lugar. Acendeu seu incenso, tocou uns três segundos a flauta, e esses três segundos também se repetiram em outros três momentos, três segundos, três vezes. Os incensos eram acesos um na sequência do outro com sua cortina fechada, purificando seu lugar. Emílio, pele avermelhada do sol, muito magro, trocou longos monólogos com Felipe: – Todo o mal da humanidade está nas mulheres. Suportou a missão da esposa curandeira e vidente durante longos 35 anos; ela, nos últimos anos, por causa do excesso de leite contraiu um câncer de mama. Fora soldado em vidas passadas, assim pôde suportar a missão. Entrei na conversa. Mas a missão era da esposa, não dele. Mostrou a faca branca para cortar as frutas: – Como soldado, com toda embriaguez, matava aqueles que não se ajustavam ao, ao... à disciplina e à organização. Ofereci água de coco. Lá na outra ponta alguém disse: – É melhor mesmo fazer amizade! Outra tentativa de inflar o *sleeper*, alguém foi lá tentou ajudar, mas em vão. Dormir sentindo a grama por baixo talvez não fosse tão ruim assim.

O espírito de igualdade e compartilhamento mais uma vez começou com a base de troca. O tabaco pelos paninhos coloridos, a tesoura por outros paninhos, amendoim, banana seca sem dar nada em troca, a paciência da dançarina ensinando como amarrar os saquinhos de reza em sequência, num único cordão. Era momento de meditação, mas a perna continuava grudando no plástico. Faz *yoga*? Emílio praticava *yoga* desde os 50. Voltei aos saquinhos, gestos de sacro ofício, de *poiésis*, estavam lindos, cantei em silêncio, mas o cordão com os saquinhos ficou tão longo que eles foram formando outros nós e descobri que não conseguia esticar para fazer um varal de saquinhos...

3.2.4 *Communitas*

Todos nós, dançarinos, estávamos sentados de um lado, com os escudos pendurados para apresentação, e do outro lado, assistindo à exposição estavam a mestra de cerimônias, os tamboristas e a equipe de suporte. Esse tipo de hierarquia nos rituais é transitório e diferencia-se das posições estruturais de uma sociedade, de acordo com Wulf (Gebauer; Wulf, 2004). É na verdade um reconhecimento de que os papéis podem inverter-se, e aquele que está acima, já teve a experiência de estar abaixo, como no caso de Felicity, quando participa de rituais em outros países como dançarina, incumbindo-se também de tarefas mais duras. Toda a equipe de tamboristas e os *soldiers*, se estão naquela posição, também já foram dançarinos e deverão voltar em outros rituais para essas funções. Mas a iniciação é necessária para atingir outras funções na hierarquia.

Ao todo éramos cerca de 30 pessoas. A chuva começou como tempestade, os plásticos da tenda começaram a voar. As tendas foram fechadas com as cortinas de correr, cobrimos nosso abrigo com outros plásticos, começou a esfriar. Escudos que voavam, os saquinhos de reza que se molhavam. Uma goteira bem acima do *sleeper* de Liana. Voltamos depois de quase meia hora à cerimônia dos escudos. Alguns tinham feito pedido de sucesso ligado a dinheiro. A aquisição da casa nova com piscina, antes um cachorro, agora três; o desenho dos cifrões relacionados aos corações vermelhos. Tentei desviar os julgamentos. Emílio pediu que todos deixassem morrer lá, ali, naquele alto descampado, e que se transmutassem no fogo os traumas, memórias tristes da infância que não se apagam, que não se conseguem dissipar por mais que o tempo passe. Outras pedras no caminho, outros pedidos. O escudo de Liana era vermelho com tirinhas soltas de amarelo, lembrando motivos holandeses. Tudo ali estava em movimento desordenado, um caos ainda em busca de harmonia.

Descendo o gramado, havia dois banheiros, duas minicasinhas, pintadas de verde, com a porta voltada para o infinito das montanhas muito ao longe. Divisei novamente a teoria física dos incorporais. Dizem os estoicos que o universo não é o todo, sendo o todo chamado *to pan*. O *to pan* admite ao mesmo tempo o existente, o mundo e o não existente, o incorporeal, no qual se banha o corpo do mundo. No incorporeal, o vazio é o lado de fora do mundo. O *pan* é o *kosmos*, sistema composto do mundo e do vazio. O mundo é finito, e o vazio infinito, conforme Cauquelin.

O fluxo que atravessa o mundo e o mantém coeso é chamado de *pneuma*, sopro ou ar, ou ainda alma. Esse sopro é corporal, ele é quente, é um fogo criador, em ação, que gera o que existe. Esse sopro também é chamado “alma” (*psykhê*), que é capaz de sensação, e percebe: isso se deve ao fato de a alma ser corporal, e, enquanto tal, suportar e agir, viver e sobreviver para além da morte. E somos, nós, os humanos, uma parte dessa alma, do universo, sopro cálido (Cauquelin, 2008: 33-34).

O sopro, o não existente e o existente também estão nos ensinamentos de Joseph Rael. Diz ele que a vida é sopro, matéria e movimento, e Deus seria esse sopro de luz negra (criatividade) e sopro de luz branca (racionalidade) em diálogo, e toda realidade perceptiva é vibração, isto é, som. A física quântica ensina coisas similares, diz Rael, mas esses conhecimentos ele os recebeu em suas visões ligadas aos ensinamentos transmitidos por seu avô na linguagem tiwa em *Picuris Pueblo*, isso há mais de 60 anos. Tudo o que é observável e não observável na esfera da percepção da realidade é o resultado desse sopro movendo-se no espaço-tempo, criando sistema, criando vida. Pulsamos dentro e fora da existência constantemente, sem o percebermos, porque, no instante em que piscamos para fora da existência, nós perdemos nosso poder de percepção. Estamos constantemente acendendo e apagando, retornando ao vazio do silêncio e retornando novamente para esta realidade perceptiva (Rael, 2009: 1-2).

O banheiro não tinha água encanada, mas era extremamente limpo com papel higiênico e lenços umedecidos. Havia um pequeno balde e uma pá, provavelmente com cal para jogar na fossa, havia ainda um pote com água e concha para lavar as mãos. Olhei lá para baixo e não vi o fundo, mas a grama ainda insistia em crescer ao redor. Um bicho, um animal poderia surgir de lá de baixo? Fiquei intranquila. Troquei de vestido, esbarrando nos pés, pus uma camiseta branca por baixo, mais os chinelos de dedo. Quando a dança começa, tanto as mulheres como os homens devem usar saias ou vestidos em sintonia com o círculo da Roda da Medicina. A chuva tinha cessado. A fogueira num cercado mais à direita. Tomei um pouco de água de coco. Subi o gramado

uns 300 metros para alcançar uma torneira solitária, escovei e enxaguei os dentes ali na grama.

Com suas longas saias e sotaque inglês, Felicity passou em revista os dançarinos: – Emmanuel você descansou? A partir de agora só água para tomar. Felicity não é apenas a mestra que conduz a cerimônia, ela representa a anciã com poder e sabedoria, revestida de autoridade. Todos devem submeter-se ao coletivo, ao total da comunidade. O antropólogo Victor W. Turner (1974) explica a diferença entre os estados organizados e as comunidades. Primeiramente, Turner prefere a denominação *communitas* (significado descrito às páginas 73) ao termo comunidades para facilitar a distinção entre a modalidade da relação social e o sagrado, e em seguida explica que esta modalidade sagrada é considerada como um *comitatus* não estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, “uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais” (Turner, 1974: 119). O ancião, aquele que sabe, também tem uma posição transitória e seu papel, é, além de tudo, manter a própria humildade, por isso os verdadeiros xamãs não se autointitulam xamãs.

O final da tarde estava se aproximando, e então a bruma desceu, ficamos na névoa, respirei fundo... Reminiscências do imaginário, de cenário misterioso e feminino; o feminino não precisa de iniciação; ele já é sagrado. Os incorporais estão em todos os lugares para encontrar um corpo e se alojarem. Qual descrição caberia nessa imagem? Estar nas alturas, embaixo dos pés, a grama, a casa grande, a fogueira e os três personagens ao redor curvados, colocando mais lenha, eu descalça sem os chinelinhos para sentir o toque do molhado da grama? Imagem tridimensional em que me inseria. Quando acreditamos que existimos, nossa mente se abre para uma única realidade, e assim perdemos o entendimento de que há muitas, múltiplas realidades, e então caímos na vibração do julgamento e nos imobilizamos, diz Joseph Rael (2009). Era Andreas, o marido de Felicity, quem estava fazendo arder mais a fogueira. Lembrei o escudo de Andreas – sim, porque, apesar da idade avançada, Andreas também seria um dos dançarinos naquela noite. Ele tinha desenhado alguma coisa que parecia um vaso, e na parte de baixo, no bojo, um contorno branco como uma semente germinando no útero materno, subindo, subindo, e no final o futuro, raízes transbordando, sementes de seu mundo vivido para deixar para as gerações futuras. Felicity riu gostoso com as explicações.

Remexi primeiro na máquina fotográfica, dei uma espiadela pela lente sobre a infinidade de ângulos, o longe, o aqui, o detalhe, o outro, os outros, depois abri a bolsinha da filmadora. Recebi um aviso enérgico de que ninguém poderia fotografar nada, muito menos filmar. Uma cerimônia não se difunde nem por fotografias, filmes ou entrevistas. A experiência é para ser vivida e apenas nossa memória e imaginário podem nos devolver a experiência, disse um dos dançarinos. No dia seguinte, de manhã, antes de fazermos as malas para voltar, Andreas, e somente Andreas, tirou duas fotos de todos reunidos.

Estava escurecendo, era hora da sauna sagrada, chamada também de *sweat lodge*. Ficamos em fila para entrar no santuário circular de purificação com um telhado de cobertores, no formato de um casco de tartaruga. A noite estava ligeiramente fria depois da chuva, joguei a toalha e os chinelos de dedo na grama. Para entrar no espaço reservado à sauna, nós nos curvamos com humildade e proferimos *Mitakue Oyassin*, ou então a expressão ‘Por todas as nossas relações’. Tamboristas, os dançarinos, *dog soldiers* (ajudantes), todos entramos na tenda, com exceção do Daniel, naquele dia, que era o encarregado de levar as pedras em brasa para dentro da sauna. Entoamos uma cantiga, um ritornelo às pedras que são o registro da terra, pois, através de seu vapor, respira-se o legado da natureza e dos homens. O piso onde nos sentamos em círculos estava coberto por um tecido; a mestra de cerimônia posicionou-se no fundo ao centro, próximo a um buraco aberto com cerca de 60 cm de diâmetro. Foram colocadas cinco pedras que tinham ardido na fogueira, um caldeirão de água e uma concha. Daniel fechou a pequena entrada com outro plástico, ficamos totalmente às escuras e o ambiente começou a esquentar. Finalmente, estávamos de volta ao aconchego, lugar seguro onde se retorna ao vínculo perdido pré-natal, e dedicamos o momento de todas as nossas relações. Diz G. Durand que numerosos templos dos cultos misteriosos da antiguidade pagã são construídos perto ou sobre cavernas ou fendas. A caverna é cavidade geográfica, cavidade é arquétipo feminino ligado ao ventre materno e ao túmulo, “lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite” (Durand, 1997: 242). A tradição nativa americana diz que, para haver transformação, é necessário antes haver o caos, e esse caos é criado na sauna sagrada, utilizando todos os elementos do universo: a terra, a água, o fogo e o ar, invocando as quatro direções sagradas e seus animais representativos. Os animais são *gateways*, portais para outros níveis de inteligência, mas ainda não têm sido honrados, porque não lhes capturamos os significados, mas é através deles, ou metamorfoseado neles, que o xamã adquire seus

poderes. Em transe, o xamã “voa como uma ave para o mundo no alto ou desce como rena, touro ou urso para o mundo embaixo” (Campbell, 1997: 196). A tenda do suor é um gesto coletivo de irmandade e igualdade, um gesto de purificação dos pensamentos e do corpo para a preparação da dança.

Para conseguir permanecer até o final na tenda, abaixei o rosto perto do chão para sentir menos calor. Terminada a ritualização, passamos em volta da fogueira, estiquei uma toalha na grama e comecei a sentir muito frio; o gelado da noite no corpo extremamente quente. Descansamos ali ao relento, em silêncio, e em seguida nos ofereceram melancia e água, e, para quem quisesse, uma ducha gelada.

Trocamos novamente de roupa para a cerimônia do *long dance*. Profusão de cores, lenço amarrado na testa, saias rodadas igualmente para os homens e mulheres, para estarem em sintonia com a Roda da Medicina: sapatos, botas, tênis, calças por baixo, capas de chuva, mantas e luvas para a proteção contra aquele frio úmido, com a grama encharcada da chuva.

3.2.5 A cerimônia

Havia um cercado ao relento, feito com algumas estacas de madeira e arame, onde cada um dos dançarinos pendurou seus escudos e os saquinhos coloridos. Era hora de iniciar a dança ao toque do primeiro tambor. O cercado era um círculo, o local sagrado da Roda da Medicina e, bem ao centro, uma lança fincada na grama. O centro é decidido pelo ancião, porque o centro é aquele que está em todos os lugares, simbolizando o eixo da terra entre os indígenas, e sua delimitação, o círculo ao redor, corresponde à distinção entre o que está dentro e é sagrado, do que é profano e está fora, como se esse círculo impedisse a entrada de interferências malignas e doenças (Eliade, 2010: 299). Os cinco (?) tamboristas estavam em volta de um único e grande tambor, localizados mais ao alto, para observar o ritmo dos dançarinos. A mestra de cerimônias explicou que a dança iria até o raiar do sol e seria permitido sair apenas para ir ao banheiro, e não haveria retorno à dança se decidíssemos parar de dançar pelo cansaço. O que nós praticamos, os modelos que repetimos, eventualmente nos tornamos, ensina Joseph Rael.

Os toques do tambor começaram e então iniciamos a dança no círculo no sentido horário, compreendendo-se aqui a formação da territorialidade em que a ação de cada dançarino forma um padrão singular e coletivo ao mesmo tempo, uma forma de agir que

engloba o corpo todo com seu lado cênico, expressivo, espontâneo e simbólico, conforme descrição precisa do antropólogo Wulf sobre rituais (Gebauer; Wulf, 2004: 153).

O ritual da cerimônia do *long dance* sob a perspectiva antropológica citada por Wulf, é considerado um ritual dramático, cujos participantes procedem a uma mimese na encenação ritualística de forma teatral, e as sensações e percepções que emanam desse ritual devem ser não apenas sentidas individualmente, mas vividas de forma coletiva. Seus efeitos, por outro lado, só podem ter eficácia se essa encenação for espontânea, devendo ocorrer um autoesquecimento, como a diluição total de identidade e individualismo, e vivenciar o aqui e agora, entendido como um ‘fluir interno’ (Gebauer; Wulf, 2004: 153). Wulf esclarece ainda a diferença de objetivos entre uma peça teatral e os rituais: enquanto os atores têm o objetivo de provocar percepções nos espectadores, assim como o descrito por Plessner, nos rituais as experiências são intensamente vividas pelos próprios membros. Além disso, na cerimônia do *long dance*, como em muitos outros rituais sagrados, o corpo sintonizado irradia essa vivência espiritualizada para além do próprio corpo, englobando antepassados, deuses e a natureza (Gebauer; Wulf, 2004).

Os primeiros registros de movimentos do corpo como expressões de dança datam do período paleolítico e sempre estiveram condicionados a rituais sagrados. Os ritmos coreográficos das danças arcaicas imitam um gesto arquetípico, ou comemoram um momento mítico. Ela é uma repetição, portanto a reatualização do *illud tempus*, dos tempos primordiais (Eliade, 1992: 34). Esses gestos arquetípicos podem ser reproduzidos com a finalidade de incorporar um animal, de representar uma divindade, ou ainda de representar um herói, como a dança de Teseu no labirinto (Eliade, 1992: 34). No *El libro de los laberintos*, Paolo Santarcangeli argumenta que toda investigação relativa aos labirintos deve ser iniciada pelas danças. Há uma associação antropológica entre labirinto, caverna e dança, uma tentativa de transcender dois princípios elementares: de um lado a lei imutável do cosmos e com ela a morte, e de outro a condição efêmera da humanidade. A dança como um labirinto de dificuldades precisa de um guia, de um fio de Ariadne que nos conduza. Foi em Creta, uma das ilhas do Mediterrâneo, anterior à antiguidade greco-latina, que se situou a lenda de Dédalo, atribuída à construção do palácio de Cnossos, o recinto das danças sagradas, local do labirinto onde estaria escondido o Minotauro (Santarcangeli, 2002: 83-84). A lenda do labirinto, dos cultos e suas danças teriam migrado para Síria, Egito e Grécia, bem como

a lenda do minotauro, conforme estatuetas do período neolítico (5.800 a.C.) encontradas na Turquia, nas quais uma deusa é vista parindo um touro (Campbell, 1997:163).

Das imagens estáticas, as danças e seus rituais são expressões arcaicas, moventes e sagradas que acompanharam o homem desde seus primórdios, e somente muito tempo depois passaram a ser expressão artística. Na cerimônia do *long dance*, cada um dos dançarinos representa um microcosmo do planeta, integrando o emocional e o mental, e a cada dança, em cada cerimônia, seus resultados repercutem não apenas no dançarino, mas no cosmos (Rael, 2009: 59). Dançando longamente, quase perdendo as forças, esgota-se também a energia que mantém os padrões do ego em constante vigília, e então nos desapegamos dele, entramos num outro padrão, muito maior. Conforme Rael, é possível, através do esgotamento do corpo, ter a percepção de que este ‘eu’ não existe, que é parte de um padrão maior, o padrão de toda a vida, conforme descrição de Joseph Rael (2009: 58).

Assim como as danças são originárias dos rituais arcaicos, os tambores devem ter sido os primeiros instrumentos fabricados pelo homem primeiramente com as pedras⁴⁰, depois a partir dos cascos ocos das árvores. Mas a música instrumental deve ter sido primeiramente um ato de percussão do próprio corpo, como um tapa nas nádegas, na barriga e nas coxas, batendo as palmas das mãos, ou batendo no chão, de acordo com o músico tamborista Mickey Hart em seu livro *Planet drum*, em citação a Curt Sachs (Hart, 1991: 13). As pesquisas de Hart indicam que os primeiros seres humanos, intimidados e apavorados com o barulho percussivo e selvagem da natureza, como os trovões e tempestades, puderam fabricar seus primeiros instrumentos como uma maneira de domar esses sons aterrorizantes da natureza. Mas a mimese dos antepassados também pode ter se desenvolvido conjuntamente pelos modelos de sons mais agradáveis, como o ‘tapa’ que o castor dá na água com sua cauda para avisar outros castores de perigo, ou ainda o gorila da montanha batendo no peito para intimidar a presença de intrusos ou marcar sua presença, além dos próprios ritmos biológicos como os batimentos cardíacos (Hart, 1991: 13). Há ainda pistas de que os primeiros tamboristas teriam sido mulheres, de acordo com pesquisas do musicoterapeuta e tamborista Paulo Suzuki: “O que me torna extremamente interessado são os indícios de

⁴⁰ As evidências sugerem que a música teria surgido entre os hominídeos com a utilização de pedras em movimentos repetidos extraindo-se daí os ritmos (Hart, 1991: 13).

que os primeiros batuqueiros na face da terra foram mulheres, conforme Layne Redmond com o livro *When the drummers were women*”.



Um sacro-ofício: produção artesanal de um tambor (Felicity, 2012)

De acordo com Campbell, os tambores nas cerimônias indígenas podem ser considerados análogos à sílaba AUM dos Upanishad, ou da sílaba OM dos yogues. E enquanto são reconhecidos como símbolos, eles podem ser mantidos como aprisionados e fascinantes no próprio símbolo, mas “quando funciona o caso do desprendimento, do êxtase e da metamorfose, o símbolo se torna uma catapulta, a ser deixado para trás” (Campbell, 1977: 199).

Como nos ensina Wisnik (2011:34), o som dos tambores participa do mundo modal da música, englobando não apenas as músicas ocidentais como a grega antiga, e o canto gregoriano pré-capitalista, mas também a música de todos os povos tribais da África, América e Oceania, onde a música é vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído, ela é vivida como rito sacrificial. Os mitos, conforme ainda o autor, é que trazem na música esse símbolo sacrificial, observando-se nos instrumentos mais primitivos “as flautas feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores feitos de pele, as trompas e

cornetas de chifres” (Wisnik, 2011: 35). Na origem mitológica, o deus apresenta-se, cria-se ou cria outros deuses, ou cria o mundo, a partir do som, e esses sons estarão “vivamente permeados de ruído” porque “os deuses são ruidosos” (Wisnik, 2011: 39).

A música modal, ainda conforme Wisnik, é voltada para a pulsação rítmica, assemelhando-se a seu caráter hipnótico e extático, “uma experiência de um tempo circular do qual é difícil sair depois que se entra nele, porque é sem fim”, participando-se de um tempo coletivo, uma espécie de suspensão do tempo, “retornando sobre si mesmo” (Wisnik, 2011: 40). Por isso podemos entender com mais facilidade que a dança unida ao som dos tambores estabelece uma ressonância vibratória com os ritmos incorporais inconscientes, conforme citado anteriormente, funcionando não apenas como autoconhecimento, mas como dilatadores da percepção e que podem ocasionar sinestésias e visões.

Não sei quanto tempo se passou, mas já tinha retirado a capa de chuva que vestia, coloquei nos ombros como xale a canga colorida e às vezes eu a punha a voar para ver se ficava mais leve. Pensei em desistir, Emílio pôde sentar numa cadeirinha improvisada, uma dançarina parou. Decidi sentar em outro banquinho para retirar o tênis e as meias molhadas e aproveitar para descansar, mas Felicity não permitiu. Voltei a dançar, passado algum tempo, muito cansada, pedi para ir ao toalete. Voltei e o ritmo da dança estava mais vagaroso, Emílio e alguns dançarinos já tinham se retirado. Uma ajudante me deu seu braço para me apoiar e então era o momento de mudar de sentido, dançar no ritmo contrário. E foi somente nessa circunvolução que o tempo apagou. Como se quiséssemos vibrar no mesmo ritmo, dançamos sincronicamente. Esse fenômeno chamado de ressonância está presente em toda parte, indicando uma harmonização do ritmo, “que encontramos sempre que buscamos as raízes da nossa existência” (Berendt, 1997: 144). Só parei quando os tambores cessaram. Os saquinhos de oração foram jogados na fogueira.

Diz o visionário Joseph Rael (2009) que pensamento e cérebro são provenientes do Vasto *Self*, mas então “o cérebro se senta no seu trono e quer que as coisas sejam controladas”. “Isto é um bom tempo”, no entanto, deve haver um entendimento de que ele não é independente e deve unir-se ao Vasto *Self*, somente assim tocamos outras realidades. A sociedade contemporânea e o sistema educacional separam a mente do corpo, nos separam do infinito *self*. Conta ainda o indígena Rael (2009) que ele ouviu certa vez dizerem que o clero toma nossa espiritualidade e os médicos tomam nosso corpo físico, as universidades nossas mentes, assim nos separamos, nos tornamos uma

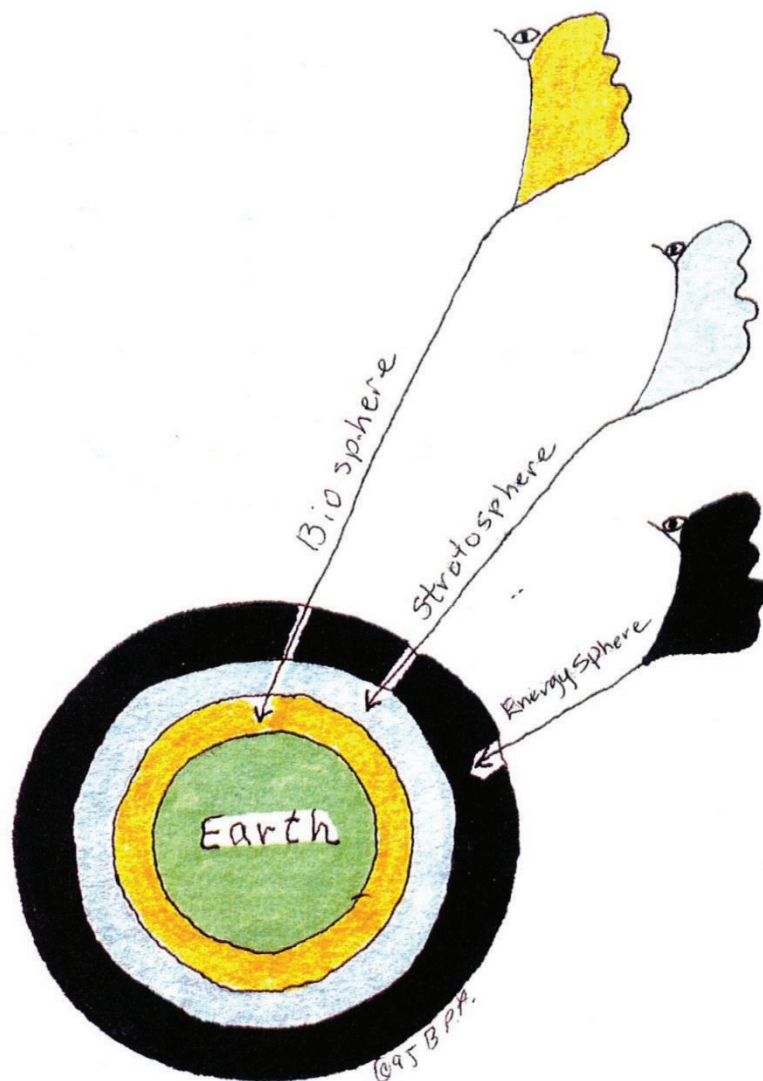
sociedade em compartimentos estanques. O que queremos é nos unir novamente e essa união precisa ser feita quase todo o tempo, este é o ciclo do poder da cerimônia. O efeito de cada ritual individual é acumulado no tempo quando repetimos a cerimônia, é um religar-se continuamente (Rael, 2009: 82).

No dia 21, depois de um pequeno descanso, nos reunimos no casarão para o café da manhã, ou *brunch*, e quem ainda estivesse no sonho mágico mítico da cerimônia, ou ainda fizesse qualquer demonstração perturbadora, individualista, ou diferente do esperado seria advertido pela mestra de cerimônias.

Como sugestão, estímulo de pensamento em movimento, Campbell (1997: 220:221) arrisca-se a considerar que há muito mais uma auto-suficiência espiritual e física na destemida e valente herança xamanística proveniente dos povos caçadores do paleolítico, do que a religiosidade assustada, orientada pelo sacerdote ou visionário, do período neolítico: ousar ser “titã” ou permanecer “criança obediente e assustada”. Mas, como ele mesmo diz, “não há ave-guia, nenhum porto de chegada”; e o espaço interno é fluido e se dissolve mais ainda em múltiplas revelações.

3.2.6 Considerações

A cerimônia do *long dance* deve ser entendida não apenas em seu momento maior de dança ao som de tambor, mas como um somatório de experiências comunicativas de vinculação em presença, desde a entrada na grande porteira do sítio, até a saída no dia seguinte. Como nos lembra Wulf, aquele que é realmente membro dessa comunidade, participa de seus rituais, acaba por incorporar o mundo vivido e o mundo imaginado em um só. “Através disto, o ritual torna-se um modelo do mundo para o mundo”, mas essa característica pode ser efêmera e a experiência da cerimônia permanecer como uma reminiscência do que foi, uma experiência do sagrado dissociado da vida, da natureza porque o homem moderno em sua maioria, ainda está mergulhado e programado pela cultura do logocentrismo. Ainda como ressalva Mircea Eliade (1992), o xamanismo urbano é apenas um sobrevivente dos rituais arcaicos, de vivenciar o mito, uma vaga possibilidade de adentrar nos mistérios espirituais do homem primitivo. No entanto seus resquícios e atavismos persistem porque há uma mentalidade mística presente em todo ser humano; há a necessidade de reconexão, de entrar num plano mitopoético coletivo, em oposição à racionalidade da modernidade.



Pintura de Jospheh Rael (2009: 75)

Em relação especificamente à cerimônia do *long dance*, tem-se como regra, sem a utilização de ayahuasca ou qualquer outro tipo de erva, o transe pelo êxtase, pelos estados alterados de consciência em que se dança ‘a morte’ do ego e o eterno renascimento, e aqueles que têm suas visões devem resguardá-las por um período mínimo de uma semana. Sobre o transe hipnótico, Joseph Campbell vai buscar em Aldous Huxley suas experiências sob o efeito de ‘quatro décimos de grama de mescalina’, em que, com sua percepção aumentada, os objetos deixaram de ser conceitos para serem eles mesmos objetos de percepção como um *mysterium tremendum* (Campbell, 1997: 215). Para produzir uma experiência do tipo não mente, ‘privado de seu verniz de significado’, isto é, ‘de ordem poética’, ‘da ordem da arte’, algumas pessoas utilizam mescalina para dissolver esse verniz e suas referências, outras

talvez sejam “subjugadas pela batida hipnótica de um tambor ou pela organização rítmica de uma obra de arte” (Campbell, 1997: 216-217). Entrar nessa experiência é entrar num plano mitopoético e sua eficácia só tem validade, como diz Wulf, se a encenação dramática for efetivamente espontânea.

Essa espontaneidade no âmbito do senso comum é, no entanto, apenas inicial. O desprendimento é maior, sem qualquer objetivo de resultados, sem respostas e traduções, como na música, porque a experiência transcende a narrativa, uma narrativa nominada e seus significados, atravessa a consciência da racionalidade juntamente com a dominação dos valores culturais. É o ir, ser levado para o que não se conhece, e depois saber voltar.

CONSIDERAÇÕES DO PERCURSO

Como nos indica poeticamente Michel Serres, entre muitos poros de passagens, carregamos como letreiro dois pontos de interrogação de cada lado da cabeça, duas claves de sol, indicando mais perguntas do que respostas, mais canto que palavras. As orelhas também se assemelham a conchas que acolhem compreendem e intuem.

Inúmeros são os mitos e lendas de que os cantos são deuses, de que deus teria criado o mundo a partir do som. Um dos mitos apresentados pelo escritor Ernst Berendt, no livro *Nada Brahma*, lembra a narrativa do primeiro testamento bíblico. O grande poeta da antiga Pérsia, Hafiz conta que “Deus teria feito uma estátua de barro à sua própria imagem e quis que essa estátua possuísse uma alma”, mas a alma “recusou-se a ser aprisionada”, queria “preservar a sua natureza livre e voar à vontade, sem limites”:

O corpo é uma prisão e a alma recusou-se a adentrá-lo. Então Deus pediu aos anjos que tocassem sua música. E, à medida que os anjos tocavam, a alma ficou extasiada. Para poder sentir melhor a música e ouvi-la de perto a alma entrou no corpo. [...] As pessoas dizem que ao ouvir aquele som, a alma entrou no corpo; a verdade, porém é que a própria alma era o som (Hafiz, *apud* Berendt, 1997: 215).

Música e mito neste trabalho pareciam inconciliáveis, e à medida que a investigação prosseguia, pesquisando-os separadamente, cada um deles seguia caminhos próprios, díspares e incomunicáveis. Mas, com o primeiro confronto entre a música eletroacústica e a cerimônia do *long dance* atribuindo-lhes o indecível e o inominado surgiu um primeiro padrão de consistência.

A investigação das *Comunidades sonoras: mito e tecnopoéticas*, muito longe de ser exaustiva, tentou levantar elementos indicando, além de algumas similaridades entre padrões, os deslocamentos tanto na ciência como na cultura.

Logo no início deste trabalho, foram descritos os dois grupos de pesquisa em que a investigação sobre os processos comunicativos não apenas transcendem a telemática, mas começam no concreto. As acepções de comunicação apresentadas diferem entre si, são dimensões comunicacionais que se completam pela observação da própria experiência a partir dos processos comunicativos das comunidades sonoras estudadas. As experiências comunicativas como vinculação dos corpos estão relacionadas neste trabalho ao tempo cíclico, ao eterno retorno, das festas, da menstruação, das colheitas, dos encontros sucessivos que se repetem formando fortes vínculos entre coisas e pessoas. E a segunda acepção da comunicação como

‘acontecimento’ em que pode ocorrer um evento, também entre coisas e pessoas, que marca com coerência o tempo cíclico, onde nascem e surgem o diferente, a criação e a surpresa, enfim, o ‘acontecimento’; este mesmo que suspende o tempo e o transforma em *aion ou kairós*, segundo critério de análise.

Tendo em mente os pressupostos teóricos do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir da Cásper Líbero, no capítulo 2, *Tensões na Cultura*, fez-se pequeno levantamento a respeito da hierarquia dos sentidos, da imaginação e do endeusamento das máquinas como distúrbios da telemática e a aridez da modernidade, apontando a escuta atenta como uma das possibilidades ideais de trazer de volta o corpo e toda a sua sensomotricidade. Assinalou-se ainda a possibilidade de que o imaginário individual e coletivo deixe de ser simples cópia da *mediosfera*, não apenas pela cultura do ouvir, mas pelas artes, pela filosofia e pelos mitos. Os autores citados como Bergson, Plessner, Bragança de Miranda, e Eugenio Menezes contribuíram de forma pedagógica, cada um a seu modo, para explorar as potencialidades perceptivas, seguir a aventura humana do livre arbítrio.

Ainda no capítulo 2, discorreu-se sobre a ambivalência da técnica. Ao mesmo tempo em que não podemos mais prescindir dela, como acúmulo do conhecimento da humanidade, a técnica também tolhe o corpo, transforma os relacionamentos, racionaliza e limita os espaços e, conseqüentemente, os homens tornam-se simples usuários e programados pelos programas, que cronometram ainda mais a vida cotidiana, conforme Flusser, Milton Santos, Wulf, Contrera, Eugenio Menezes e Norval Baitello, entre outros. Acrescente-se ainda o caráter de endeusamento das máquinas sem deuses, porque a trama contemporânea é tecnológica, como apontado por Contrera, Dietmar Kamper e Norval Baitello.

As breves descrições sob o enfoque histórico e possíveis consequências no corpo sobre a hierarquia das lateralidades perceptivas, o imaginário senda cada vez menos solicitado, além da técnica tornada uma hierofania, têm sido objeto de reflexões exaustivas no campo comunicacional. Essas características, acrescidas da perda da legitimidade das instituições e a hostilidade do estado, abriram brechas, grandes fendas que precisavam ser preenchidas frente a algumas necessidades humanas. Estes são, segundo nos parece, os elementos que deram origem aos deslocamentos na cultura, principalmente, a gestação de nanocomunidades, ou tribos, como um ensaio para a ‘comunidade do destino’, ainda marginais porque são observadas nas bordas da cultura em relação ao centro mediático, e talvez provocando seus motins, conforme Baitello. A

‘comunidade do destino’ apontada por Michel Maffesoli não pressupõe determinismo, mas um retorno ao arcaico, a um ‘primeiro’ que está relacionado a um modo de vida gregário, coletivo com um forte sentimento de pertencimento pela empatia unida à tecnologia.

As tensões na cultura referem-se à coexistência da lógica da diversidade cultural contemporânea. E, como nos ensina o músico Emanuel Dimas de Melo Pimenta, o acumulado da humanidade também pressupõe não apenas a técnica, mas fatos, acontecimentos, arte e sabedoria como irreversíveis, em que todas as histórias, narrativas e mitos passam a ser nossa legítima herança coletiva e pessoal. E é nesse contexto que as pequenas comunidades surgem como fenômenos que trazem uma dimensão numinosa. Fenômenos ou manifestações que ultrapassam um simples utilitário, são ações que se multiplicam envolvendo generosidade, ajuda mútua e afetividade, enfim um sentimento de pertença pela empatia, pelo modo gregário de vida.

As qualidades sonoras adicionadas às características das comunidades soam duplamente acolhedoras e vinculantes, quando se pensa na supremacia da visão relacionada ao distanciamento, à análise e aridez da modernidade. A mudança da ênfase da visão para a audição são pistas para minimizar hostilidades e julgamentos numa sociedade repleta de ruídos e conflitos.

Os traços comuns entre as comunidades sonoras estudadas transcendem os vínculos sonoros. Há talvez mais de um padrão de consistência entre o mito e a tecnopoética: Além de compartilharem algo em comum, resistem e eliminam, ainda que parcialmente, resíduos da cultura mediática, possibilitando a aventura da exploração dos ritmos orgânicos e o defrontar-se com o desconhecido, com o *mysterium tremendum*. A vivência do mito ao som de tambor e a escuta da música superam a traduzibilidade da linguagem articulada. Perder-se nos sons, transcodificados ou não, é desvencilhar-se das palavras, dos pensamentos e do ego, abrir caminhos para a intuição.

O trajeto da pesquisa indica que a participação nas performances e rituais das comunidades sonoras são formas de cultivo, memória e recriação da cultura.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ARTESE, Leo. O que é xamanismo. Disponível em:
<<http://www.xamanismo.com.br/Universo/SubUniverso1186617496>>. Acesso em: março 2012.
- BAITELLO JR., Norval. As núpcias entre o nada e a máquina. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. **Literatura e ceticismo**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BAITELLO JR., Norval. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, David. (Org.). **Os valores e as atividades corporais**. São Paulo: Summus, 2008.
- BAITELLO JR., Norval. Vínculo comunicativo. In: MARCONDES, Ciro. (Org.) **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.
- BAITELLO JR., Norval. Imagem e emoção: movimentos interiores e exteriores. In: Seminário Emoção e Imaginação. São Paulo: SESC março 2011.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma**. A música e o universo da consciência. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. **Corpo e Imagem**. Lisboa. Nova Veja, 2008.
- BRENÉLLI, Maria Lúcia. Entrevista concedida a Maria Helena Charro. Março de 2012.
- BUBER, Martin. **Eu e tu**. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- BUBER, Martin. **Sobre comunidade**. Ensaios, estenogramas de conferências. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BITTONI, Ademir. A mediação de conflitos e a escuta criativa. Jus Navigandi, Teresina, ano 16, n. 2959, 8 ago. 2011.
- CALVINO, Ítalo. **As seis propostas para o milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- CAMPBELL, Joseph. **O voo do pássaro selvagem**. Ensaios sobre a universalidade dos mitos. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997.

CAPRA, Fritjof. Prefácio. In: BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma**. A música e o universo da consciência. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 2006a.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da física**. São Paulo: Cultrix, 2006b.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHARRO, Maria Helena. Entre gestos. In: GOTTLIEB, Liana. (Org.). **Cenários comunicativos**. A pesquisa na pós-graduação da Cáspes Líbero. São Paulo: Iglu, 2009.

CHARRO, Maria Helena. Ver(e)dito: uma composição eletroacústica. In: MENEZES, José Eugênio de O.; MARTINO, Luís Mauro Sá (orgs.). **Processos e produtos midiáticos**. São Paulo: Plêiade, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Glossário de termos gregos. In: CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**. Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Vol. 1.

CONTRERA, Malena Segura. Vínculo comunicativo. In: MARCONDES, Ciro (org.). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera**: meios, imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Anablume, 2010.

CONTRERA, Malena Segura. Simpatia e empatia: mediosfera e noosfera. Transcendências. In: Seminário Emoção e Imaginação. São Paulo: SESC, março 2011.

CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO JR., Norval. A dissolução do outro na comunicação contemporânea. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_malena_segura_norval.pdf. Acesso em: abril 2012.

COSTA, Nilton C. Soares. Entrevista concedida a Maria Helena Charro. Março de 2012.

CYRULNIK, Boris. **O murmúrio dos fantasmas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAMÁSIO, Antonio. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Gilles. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, v. 4, 2008.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado das religiões**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010.

ELIADE, Mircea. Xamanismo. Disponível em: <http://www.xamanismo.com.br/Universo/SubUniverso1186617496It001>>. Acesso em: março 2012.

ESPOSITO, Roberto. Nilismo e comunidade. In: PAIVA, Raquel (org.). **O retorno da comunidade**. Os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: Mauad X: 2007.

FELICITY. A visão de Joseph Rael. Disponível em: <<http://www.dancandoaluz.com>>. Acesso em: março 2012.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos. Fenomenologia y Comunicacion**. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**. Agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. São Paulo: Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GURDJIEFF, V. I. **Relatos de Belzebu a seu neto**. São Paulo: Horus, 2003.

GUERRINI, Irineu. Entrevista a Maria Helena Charro. Setembro de 2010.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu de; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. (orgs.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HART, Mickey. **Planet drum**. A celebration of percussion and rhythm. New York: HarperCollins, 1991.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, M. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: São Francisco, 2010.

HERZOG, Werner. Cave of Forgotten Dreams. Documentário sobre a caverna de Chauvet Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=l_z6FLYCDzk. Acesso em: abril 2012.

HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HOBBSAWM, E. J. **Nação e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JORON, Philippe. Georges Bataille e a comunicação soberana. In: Revista Famecos, Porto Alegre, n. 35, abril 2008.

KAMPER, Dietmar. As máquinas são tão mortais como as pessoas. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/html/modules/mydownloads/viewcat.php?cid=1#11>>. Acesso em: abril 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Mitológicas 1. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

LUCRÉCIO CARO, Tito. Da natureza. In: **Os pensadores, v. 5**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MAFFESOLI, Michel. Comunidade de destino. In: Revista Horizontes antropológicos. Porto Alegre, ano 12, n. 25, p.273/283, jan./jun. 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O xamanismo urbano e a religiosidade contemporânea. In: Revista Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 113-140, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Xamãs na cidade. In: Revista USP, São Paulo, v. 67, p. 218-227, set/out/nov. 2005.

MALDONATO, Mauro. Arquipélago identidade. O declínio do sujeito autocêntrico e o nascimento do eu múltiplo. In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, ano VIII, n3, 480-496, setembro 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. O dilema da incomunicabilidade. In: Projeto Temático ECA/USP/Fapesp, 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. Estoicos. In: Idem (org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MELO PIMENTA, Emanuel Dimas de. Armadilhas lógicas. Entrevista a Arrigo Barnabé. In: Programa Supertônica da Rádio Cultura. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica?&next=9>>. Acesso em: março 2012.

MELO PIMENTA, Emanuel Dimas de. El futuro de la música del futuro. In: MIRANDA, Eduardo Reck (Ed.). Barcelona: ACC Angelot, 1999.

MENEZES, Flo. Notas do autor. O livro do ver(e)dito. (Anexo). 2004.

MENEZES, Flo. **Música maximalista**. Ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Unesp, 2006.

MENEZES, Flo. Site. Disponível em: <http://www.flomenezes.mus.br/PANaroma/index_PANaroma.html>. Acesso em: agosto 2010a.

MENEZES, Flo. Entrevista concedida a Humberto Pereira da Silva. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2880.1.shl>>. Acesso em: setembro 2010b.

MENEZES, Flo. Entrevista concedida a Arrigo Barnabé. In: Programa Supertônica da Rádio Cultura. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica?&next=9>>. Acesso em: março 2009.

MENEZES, Flo. Site. Disponível em: <http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/index_flomenezes.html>. Acesso em: fevereiro 2012.

MENEZES, José Eugenio; MARTINEZ, Mônica. Narrativas da Amazônia e da humanidade. In: LAGE NETO, Gabriel. **Mito e Comunicação**. A importância da mitologia e sua presença na mídia. São Paulo: Plêiade, 2010.

MENEZES, José Eugenio de O. **Rádio e cidade**. Vínculos sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

MENEZES, José Eugenio de O. Comunicação e cultura do ouvir. In: KÜNSCH, Dimas; BARROS, Laan M. (Orgs.). **Comunicação: saber, arte ou ciência**. São Paulo: Plêiade, 2008.

MENEZES, José Eugenio de O. Comunicação, espaço e tempo: Vilém Flusser e os processos de vinculação. In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 6, n. 15, março 2009a.

MENEZES, José Eugenio de O. Semiótica e cultura dos meios. In: GOTTLIEB, Liana. (org.). **Cenários comunicativos**. A pesquisa na pós-graduação da Cásper Líbero. São Paulo: Iglu, 2009b.

MENEZES, José Eugenio de O. Palestra sobre os cinco sentidos. In: Faculdade Cásper Líbero, maio de 2010.

MENEZES, José Eugenio de O. Projeto de pesquisa. In: Abertura do Seminário Comunicação e Cultura do Ouvir. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, novembro 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MICHAELIS. Dicionário da língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.michaelis.uol.com.br>>. Acesso: março 2012.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade**. Origens da música do nosso tempo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORAES, J. Jota de. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MORIN, Edgar. **O método 4**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

OBICE, Giuliano. **Condição da escuta**. Mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

PESKOLLER, Helga. Equilíbrio precário no exemplo de Lynn Hill. In: Seminário Emoção Imaginação. São Paulo: SESC, março 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. Iniciação à teoria do imaginário. Mimeo, 1995.

PLESSNER, H. Antropologia dos sentidos. In: GADAMER, H.-G, VOGLER, P. (Orgs.). **Nova antropologia: o homem em sua existência biológica, social e cultural**. São Paulo: EPU, 1977.

PRIGOGINE, Ilya. O reencantamento do mundo. In: MORIN, E; PRIGOGINE, I. *et al.* **A sociedade em busca de valores**. Para fugir à alternativa entre o cepticismo e o dogmatismo. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RAEL, Joseph. **Sound**. Native teachings + visionary art. San Francisco & Tulsa: Council Oak Books, 2009.

RAEL, Joseph. Site. Disponível em: <<http://www.josephrael.org/teachings.htm>>. Acesso em: setembro 2011.

- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005.
- SANTARCANGELI, Paolo. **El libro de los laberintos**. Madri: Siruela, 2002.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2003.
- SCHULER, Donaldo. **Narciso errante**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SERRES. Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SUZUKI, Paulo. Entrevista concedida a Maria Helena Charro. Abril de 2011.
- TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TRAGTENBERG, Livio (org). **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VALENTE, Rodolfo. Entrevista concedida a Maria Helena Charro. Fevereiro 2012.
- VIEIRA FERREIRA, Wilson Roberto. *Hermenêutica*. In: MARCONDES FILHO, Ciro. (Org.). **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WULF, Christoph. O ouvido. Revista Eletrônica Ghrebh. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/>>. Acesso em: junho 2007.
- WULF, Christoph. Imaginação. Palestra em São Paulo, PUC, março 2011a.
- WULF, Christoph. A produção mimética das emoções. Dinâmica e performatividade. In: Seminário Emoção e imaginação. São Paulo, SESC, março, 2011b.
- WULF, Christoph. A criação e a circulação de emoções nos rituais. In: Seminário Emoção e imaginação. São Paulo, SESC, abril, 2011c.
- WULF, Christoph. Imagem e fantasia. Revista Eletrônica Ghrebh. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh/index.php?journal=ghrebh>>. Acesso em: abril 2011d.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paulo. **Escritura e Nomadismo**. Entrevistas e Ensaio. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

APÊNDICES

A Roteiro de CD: Comunidades Sonoras. mito e tecnopoéticas

Faixa 1

Compositor: Arnold Schoenberg

Álbum : Pierrot Lunaire & ode to Napoleon

Intérprete: Pierre Boulez

Música: Mondestrunken

Faixa 2

Compositor: John Cage

Album OHM – The Early Gurus of Eletronic Music

Música: Williams mix (1952)

Faixa 3

Compositores: Pierre Schaeffer e Pierre Henri

Album Symphonie Pour Um Homme Seul

Música: Scherzo

Faixa 4

Compositor: Luciano Berio

Álbum Laborintus 2

Música: Première Partie

Faixa 5

Compositor: Karlheinz Stockhausen

Album Elektronische Musik

Gesang der Juenglinge (1955-56)

Faixa 6

Compositor: Rodolfo Valente

Álbum Rodolfo Valente works

Música Turé tendencioso

Faixa 7

Compositor Flo Menezes

Música O livro do ver(e)dito (2004) Stereo

Faixa 8

Cantiga de Josphe Rael

Drumming Joseph Rael

Faixa 9

Native American Indian

Pow wow native american indian - drum music

B Entrevistas

1 Entrevista com o compositor Rodolfo Valente. Data: fevereiro de 2012.

Uma pequena narrativa de vida e arte

Fico feliz em responder suas perguntas. Tem questões muito interessantes e acho que posso contribuir pra esclarecer uma série de coisas. Reverbera ainda em mim a experiência de ontem ter dado uma aula no curso de sonoplastia da SP Escola de Teatro sobre a música concreta (marco inicial da eletroacústica) e o solfejo do objeto sonoro concebida pelo Pierre Schaeffer nos anos 1950/60. Ver alunos “não músicos” completamente seduzidos e entusiasmados pelas possibilidades abertas pela música eletroacústica realmente faz pensar sobre por que as pessoas insistem em dizer que a música contemporânea é inacessível (mesmo dentro de uma faculdade de música).

Apesar de algumas aulas de flauta doce na 1ª série que não foram longe, por volta dos 15 anos comecei a fazer aulas violão (para “merecer” que me comprassem uma guitarra), pois havia resolvido montar uma banda de rock/heavy metal com alguns amigos. Além de músicas de bandas conhecidas, compúnhamos nossas próprias sempre num estilo entre o rock progressivo e o heavy metal (gostávamos de longas passagens instrumentais que oferecessem desafios técnicos). Entrar em faculdades diferentes fez com que a banda se dispersasse. Comecei publicidade na ECA-USP e, por conta de uma disciplina optativa do curso de filosofia, conheci o pessoal do Teatro de Narradores (que estava iniciando) que me convidou a tocar em uma peça. O contato com o teatro do Brecht foi fundamental: a desnaturalização da linguagem cênica proposta pelo dramaturgo alemão me fez entender que eu podia “pensar a música” (pra usar a expressão do Boulez) para além dos padrões que eu conhecia, sendo possível assim “dizer algo”. A intuição e o empirismo me levaram até certo ponto, até que fiz um curso de “Composição e Orientação Estética” com o Arrigo Barnabé, na ex-ULM do Brooklin (atual EMESP). Foi lá que fiquei fascinado pela música contemporânea. Em 2003, comecei composição na Unesp, onde conheci de fato a música eletroacústica (que eu já havia escutado sem me dar conta de que era considerada um gênero à parte). Em 2006, escrevi minha primeira peça “de gente grande”: *levante* para clarinete solo, tocada em alguns festivais no Brasil e no Chile. Minha primeira peça eletroacústica ficaria pronta em 2007.

O que é ser um compositor musical de eletroacústica?

Sinceramente, não acredito em “compositor eletroacústico”. Sou compositor. Se a música que faço é contemporânea, é por conta da época em que vivo e do contexto que escolhi para atuar. Se uso instrumentos ou meios eletroacústicos, isto é, até certo ponto, contextual. Naturalmente, há ferramentas, técnicas e materiais diferentes, mas a composição como processo tem muito em

comum. No entanto, há alguma diferença a pontuar: a ideia de composição como conhecemos hoje surge junto com a escrita musical. Em 1363, Guillaume de Machaut é o primeiro compositor a *assinar* uma missa (Missa de Notre Dame), ou seja, surge aí uma noção de autoria que rompe com o anonimato da tradição oral. Toda a história da composição foi se desenvolvendo muito intimamente ligada ao desenvolvimento da escrita (por favor, não entenda nisso uma autonomia da escrita em relação à história, mas sim que o valor dado ao “verbo” escrito por nossa civilização também influenciou o fazer musical), afinal, escrever a música sobre o papel era a única forma de registrá-la. No século XX surge a gravação mecânica do som e isso muda bastante o modo de perceber a música. O som gravado é incorporado à música de duas maneiras distintas:

1. a *elektronische Musik*, que pretende uma extensão da música escrita feita a partir de sons gerados eletronicamente. Tal vertente é conhecida como Escola de Colônia e foi iniciada por Werner Meyer-Eppeler e Herbert Eimert, mas o ideal estético de levar a forma da composição da música serial da partitura pros meios eletrônicos foi realizado inicialmente Karlheinz Stockhausen;
2. a *musique concrète*, que pretende uma total ruptura com a tradição, abandonando a ideia de compor a partir da escrita (que seria uma música abstrata) e reorganizar toda a música a partir da *escuta*, tal como inaugurada pelo Pierre Schaefer.

Mas isso foi no início dos anos 50, hoje em dia o fazer eletroacústico pode incorporar ambas as possibilidades, pois a experiência histórica e pessoal mostra que a síntese destes opostos é possível e extremamente rica.

Trabalhar tanto o universo eletroacústico como o instrumental é uma experiência bastante rica, onde a experiência com a escrita instrumental (talvez mais analítica) contribui na criação eletroacústica (especialmente nos aspectos de estruturação) e a experiência com a manipulação de sons eletroacústicos (talvez mais sintética) dá estímulo para a escrita instrumental (especialmente no confronto com a materialidade do som, que é um grande estímulo para imaginar sons instrumentais).

O que difere a eletroacústica dos ruídos de muitos sons contemporâneos?

Não sei se entendi. O que seriam ruídos contemporâneos? Outras formas de manifestação musical, como a chamada *noise music*? Ou ruídos de outros contextos?

Se existe algo que caracteriza a música eletroacústica é a busca por uma autonomia musical dos sons, onde o som não precise ser subordinado a outras linguagens (texto, filme, imagem, etc.) e possa ser ouvido como “música” (outro conceito extremamente abrangente).

Que tipo de esforço intelectual demanda uma composição eletroacústica?

Desenvolvendo a ideia que apresentei anteriormente, a composição eletroacústica reúne um duplo aspecto: abstrato e concreto. O abstrato seriam todas as ideias, planos, pré-concepções, tabelas, proporções, organizações que existem na cabeça do compositor *a priori* em relação ao som. Isso pode envolver inclusive a elaboração de partituras. O outro aspecto é o concreto sonoro, que o compositor desenvolve no embate artesanal com o som, sendo de certa forma um *a posteriori* em relação à escuta. Embora o aspecto abstrato possa se concentrar mais nas etapas iniciais do processo e o concreto nas posteriores, ambos os aspectos se retroalimentam e enriquecem mutuamente. E mesmo quando o compositor elabora abstratamente o plano de uma nova peça, ele já tem incorporadas todas as suas experiências concretas anteriores.

Se há alguma dificuldade específica em relação à música instrumental, é que o compositor tem que fazer todo o acabamento dos sons e da peça como um todo (mixagem, masterização), trabalho que seria dividido com os intérpretes e os técnicos de gravação em uma situação instrumental. Por outro lado, a partitura instrumental tem que ter uma clareza prescritiva dos sons a serem realizados, que sempre pode ser aprimorada nos ensaios, pois o processo ainda está em aberto até a apresentação ou gravação. Já a composição eletroacústica, uma vez terminada, já é a última etapa do processo.

Pude apreciar no Teatro Sonoro a projeção musical “Turé Tendencioso” de sua autoria. Você poderia explicar de onde surgiu a inspiração e discorrer um pouco sobre o tema, dificuldades na elaboração até a criação final?

Adapto aqui a nota de programa que escrevi para esta peça, por ocasião de um concerto realizado da Bélgica em 2010:

“Cada uma das palavras do título (Turé Tendencioso) se refere a uma amostra de som (sample) que utilizei na peça. “Turé” vem do *turé do tucano*: música ritual dos índios Waiapi do Amapá para invocar os ancestrais. “Tendencioso” se refere a *Tendenciosa*, uma peça improvisatória do compositor suíço-brasileiro Walter Smetak (1913-1984). Estes dois samples juntos somam menos de dois segundos, mas geram todo o material que carrego comigo nessa jornada musical particular através do passado e do presente, do nativo e do estrangeiro, do conhecido e do ainda por descobrir. Basicamente uma música pra invocar os mortos..

Não sei se a palavra certa é dificuldade... Naturalmente há um grande esforço em organizar a peça e multiplicar o material sonoro para dar conta de tudo o que se imagina. Mas é como fazer uma trilha no meio da selva, há esforço, há cansaço, há tropeço, há dor, há engano... mas também há muita descoberta e muito prazer no processo.

É sempre necessário que na projeção de uma música complexa o compositor, ou o operador do som, expliquem o tema?

Eu pessoalmente sou contra falar sobre uma música antes de apresentá-la em concerto (embora isso seja muitas vezes solicitado). Acho uma tremenda indelicadeza tirar daquele que escuta a chance de deparar-se com aqueles sons pela primeira vez, tirar exatamente o prazer (e mesmo o terror) da descoberta. Para mim não interessa tanto a apreensão intelectual do ouvinte, mas sim aquilo que da minha música reverbera em quem escuta. Mas como nós somos crianças assustadas, que acreditam na aparente segurança da razão pra se proteger do perigo, muita gente acha que o apelo ao verbo pode trazer algum conforto a quem ouve. Se tenho que falar e estou inspirado, prefiro falar algo que dê uma sugestão poética do que algo que vai estimular a pessoa a se agarrar na grade da razão (que ela já usa em todas as tarefas do dia a dia) e deixar escapar uma experiência sensível que pode ser única.

Comunidade ou Maçonaria

Gilles Deleuze e Guattari (Mil Platôs, Vol. 4) dizem que falta público para a música eletroacústica, e que, sem público, a arte em geral com seus conceitos de conceitos acaba por não atingir seus verdadeiros fins, isto é ampliar a percepção da coletividade. Ter um número reduzido de fruidores (podem ser chamados de fruidores?) é um ponto que pode enfraquecer o futuro da música?

Não li o que o Felix e o Gilles escreveram. Acho que eles têm razão se não há generosidade, seja da parte do artista, seja da parte de quem ouve. Arte é uma experiência de troca, e é preciso entender o que se pode trocar em cada situação. Há momento de trocar ideias e conceitos sobre as coisas (como nós dois fazemos aqui agora), mas há momentos de sentir, de viver as coisas (como fizemos naquele dia, escutando música na sala de concerto). Às vezes, de fato força-se a barra. Tentar fazer com que uma cor exprima uma dissertação de mestrado... aí a comunicação não acontece. Repito muito que a questão do público é uma falsa questão. Se quero tocar para 50.000 pessoas, talvez seja melhor tocar muito alto algo muito simples. Como um pastor que faz um discurso para uma multidão e quer que todos gritem aleluia no final: é preciso falar o que as pessoas já sabem e acreditam, usar clichês, apelos emotivos fáceis e outras estratégias de falar com a massa. Agora, se posso reunir umas poucas pessoas e falar sobre um assunto profundo horas a fio, sem precisar gritar nem falar no microfone para ser escutado, possivelmente atingiremos um nível mais profundo de conversa, poderemos eventualmente expor nossas dúvidas e fraquezas, nossas ideias que contrariam o senso comum, poderemos falar sobre assuntos particulares, etc. É outro nível de conversa. (imaginei o divã do psicanalista, por exemplo).

Futuro? Não sei. Acho que, se uma experiência for realmente significativa para seus participantes, terá sua continuidade garantida, agora uma experiência banal mesmo vivida na multidão tende a se dissipar no nada.

Aliás, tudo o que não é uma canção pop massivamente retransmitida pelos meios de comunicação de massa tem um número reduzido de fruidores. O modelo fordista de produção musical atingiu seu auge nos anos 80. Michael Jackson e Madonna são exemplos do ápice de um modelo industrial que entrou em decadência nos anos 90, com a digitalização e a internet. Mesmo as grandes indústrias que forneciam poucos produtos (uma coca-cola, por exemplo) para muitos consumidores começaram a pulverizar sua produção. O marketing monolítico deu lugar à exploração de nichos de mercado. Se música for pensada como produto, estamos questionando a qualidade do produto, sem questionar os outros pontos. É meio absurdo pensar assim, mas, sempre que se começa a falar de público reduzido, subentende-se que qualquer coisa que não for produzida para a massa está fadada ao fracasso.

Por isso insisto que o que importa para o futuro não é o número de fruidores, mas a capacidade de produzir experiências significativas (e isso é uma responsabilidade que se divide entre compositores, intérpretes, produtores, divulgadores, críticos, professores de música, etc., etc.).

Flo Menezes considera que os ouvintes da eletroacústica são como membros de uma Maçonaria, um templo apenas nas condições de irmandade, de uma irmandade com a linguagem histórica da música, imbuída de tecnicidade. Podemos falar em comunidade maçônica da música eletroacústica?

Olha. Só se pode falar em algo assim como piada ou provocação. E é assim que entendo essa afirmação do Flo. Ao mesmo tempo, há algo curioso: embora a Maçonaria seja considerada uma sociedade secreta, há milhares de livros, revistas, sites na internet que falam abertamente tudo sobre a Maçonaria, ou seja, não há segredo algum, basta querer saber. Com a música ocorre o mesmo: há um acesso muito fácil a gravações, partituras, livros, concertos, vídeos no *youtube*, etc. Basta querer saber.

Mas existe uma diferença: a Maçonaria seleciona seus membros, quem entra quem não entra. A música não. A escolha é interna de cada um. Se você se interessa por música, pode ser até que alguma orientação te ajude, mas você pode descobrir muita coisa sozinho se essa for sua escolha. Basta querer

Há um padrão de seguidores da música eletroacústica? É necessário algum pré-requisito para adentrar na comunidade?

Comunidade é uma expressão otimista. O primeiro requisito, se houver, é a curiosidade, abrir ouvidos, mente e coração para a música. Seja eletroacústica ou não. Não adianta querer só

encontrar o que você já conhece. Se há algo em comum é que são pessoas que gostam de música, talvez com alguma abertura maior para algo fora do senso comum.

Ritornelos – estribilhos da natureza, da máquina, dos animais e dos homens.

Gilles Deleuze e Guattari fazem suas críticas à música eletroacústica porque, ao transformar os materiais sonoros pelos sintetizadores, perde-se o contato com os ritornelos, não podemos mais captar-lhes o som original. A arte em geral não precisa manter um ponto de conexão entre aquilo que é universal nos homens para que ele se faça pleno de sentidos?

(Mais uma vez, sem ter lido os companheiros filósofos, aliás, gostaria de ler este texto) Desde quando a gravação bruta de um som é algo universal nos homens? O som do violino também não existe na natureza, mas foi desenvolvido culturalmente por alguns povos. Ninguém acusa o som do violino de ser artificial, embora ele seja extremamente distante de algo natural, nem de estar distante de algo universal aos homens, embora muitas civilizações nunca tenham desenvolvido nada parecido com um violino.

Devo acusar o rock de não se comunicar com as pessoas porque, através do uso da distorção, ele não permite que os ouvintes apreciem o som limpo, puro e virginal da guitarra? Ou será que a distorção foi incorporada como parte de certa sintaxe do gênero, ajudando-o a tornar-se “pleno de sentidos”?

Posso fazer uma colagem de sons brutos cotidianos, completamente reconhecíveis, mas que não produzem sentido algum, extremamente enfadonho e vazio de sentido. Posso também fazer uma peça com sons totalmente abstratos que proporcione uma experiência bastante prazerosa e rica de sentidos para quem ouve. Parece-me que a música (assim como toda arte) comunica algo muito mais da maneira como ela apresenta elementos, desenvolve estes elementos e que relações propõe entre eles do que com a suposta “origem” de seus sons.

Na música eletroacústica, a livre transformação dos sons é uma das bases do gênero e a reconhecibilidade das fontes sonoras é um recurso poético que o compositor pode ou não utilizar, que pode ou não estar presente.

Lembrei-me de um concerto no ano passado em que apresentei uma música minha feita exclusivamente de sons sintetizados a partir de equações matemáticas, e uma mulher, que nunca tinha ouvido música eletroacústica disse: – Eu fiquei imaginando o Jardim do Éden. Nem tinha lido o nome da peça, mas gostei de saber que ela se chama *jardim sintético*”. Não é um disparate? Como comuniquei a ideia de “jardim” através de sons abstratos sintetizados no computador? Onde está o ritornelo? Eu também não sei. Dei esse nome para a peça porque ouvindo os sons que eu produzia, estes me sugeriam sensorialmente uma espécie de “crescimento vegetal”. Pareceu-me que a forma com que os sons se desenvolviam na peça sugeriu algo “universal” sem que eu precisasse gravar passarinhos, abelhas, vento etc. para

sugerir o jardim. Será que, se eu tivesse gravado o som do crescimento das plantas, seria mais universal?

É falacioso o argumento de que a percepção da origem dos sons é condição necessária para a atribuição de sentido. É no estabelecimento de relações que o sentido se produz, não essa teleologia às avessas onde o que atribui valor a um som é sua origem.

A denominação Música Nova, surgida no pós-guerra, é um termo empregado em oposição à música erudita ou foi um movimento dos vanguardistas?

O termo *neue Musik* é geralmente associado a compositores como Boulez, Stockhausen, Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna e outros que se reuniram nos primeiros cursos de verão realizados na cidade de Darmstadt, na Alemanha. Também são chamados de geração *pós-weberniana*, pois, ao olharem para as gerações anteriores, elegeram a obra do austríaco Anton Webern como capaz de apontar os caminhos a seguir. Se eles se opunham a alguma coisa, era ao sentimentalismo da estética musical romântica. Traumatizados pela experiência da guerra (e decididos a erradicar as consequências desastrosas do idealismo romântico que forneceram as bases para diversas formas de fascismo), decidiram deixar o emocional de lado e focar na reorganização racional da música, de inspiração científica (o estruturalismo, a teoria da informação, a linguística, a acústica e a física quântica despertam grande interesse nesses compositores). A opção pela música de Webern, mais preocupada com a ‘elaboração de estruturas’ que com a expressão de sentimentos, parecia ideal. Se Schoenberg havia dado um passo importante para repensar a organização da música através da série dodecafônica, Webern foi além e começou a utilizar a ideia de série para organizar outros aspectos da música. A geração pós-weberniana deu mais um passo além: organizar todos os aspectos da música através da série (harmonia, forma, timbres, ritmos, etc.). Por isso, a *neue Musik* é associada ao serialismo, que recebeu diversos adjetivos (todos querendo dizer a mesma coisa): serialismo integral, serialismo total, serialismo generalizado, etc.

Se por um lado negam a sentimentalidade romântica, por outro é uma música extremamente idealista (quase platônica), portanto extremamente romântica sob esse aspecto. A *elektronische Musik*, que mencionei anteriormente, faz parte da experiência da *neue Musik*. Ambas rompem com a sensibilidade (romântica) do passado, buscando fundar uma nova sensibilidade musical. Elas são pensadas como evolução, desenvolvimento, continuação da música erudita feita anteriormente.

Se são “vanguardistas”? Gosto sempre de lembrar que vanguarda, *avant-gard*, é um termo militar que designa a linha de frente de um pelotão de infantaria. São aqueles que, desprezando a morte, abrem caminho para o exército que vem logo atrás. Quando no final do século XIX este termo começou a ser utilizado por artistas entusiasmados com a possibilidade de uma revolução socialista, a ideia é de que a arte seria capaz de preparar o terreno do sensível para a revolução

político-social que viria em seguida. No pós-guerra podemos falar em vanguarda na medida em que a *neue Musik* está expandindo o terreno do sensível para além dos limites do conhecido. No entanto, o processo histórico que poderia desembocar na revolução socialista estava interrompido, iniciava-se a era do impasse, a era atômica, a Guerra Fria.

Gosto também de dizer que uma linha de frente que não é seguida por um exército, não é propriamente uma vanguarda, é um pelotão suicida, um grupo terrorista.

A música eletroacústica pode ser considerada uma contracultura, um contraponto à superficialidade da cultura mediática, mais especificamente das músicas de entretenimento?

Contracultura é uma palavra associada a manifestações culturais que vinham do espírito do famoso maio de 1968. Estes, sim, abandonam o idealismo romântico e exaltam a plenitude do aqui e agora. Para a produção musical eletroacústica talvez fosse mais interessante falar em cultura de resistência (diante do fascismo da indústria cultural). Mas é possível também dizer que ambas as perspectivas habitam o fazer eletroacústico.

Talvez seja interessante assistir a este documentário sobre o Pierre Henry, compositor francês que se dedica exclusivamente à música eletroacústica e um dos seus fundadores:

<http://www.youtube.com/watch?v=1uVCYL8zVBk>.

Um concerto de música eletroacústica é um ritual performático, conforme Flo Menezes?

A situação de concerto é sempre um ritual social, mesmo que isso não tenha qualquer implicação espiritual.

Qual o sentido dessa *performance*, já que performance significa corpo em presença. Os praticantes de yoga e meditação podem ver cores, não intencionalmente, mas num estado de quase transe, independentemente da vontade. Podemos ver cores quando estamos ouvindo música? Por que se faz uma relação entre sons e cores? De onde essa relação surgiu? A música eletroacústica faz uso dessa sinestesia?

Sobre a meditação do yoga é difícil de falar, pois é feita de olhos fechados. Prefiro falar sobre meditação *zazen* nos moldes zen-budistas, feita com os olhos semicerrados diante de uma parede branca. Frequentemente a parede branca tinge-se de diversas cores (no meu caso, vejo quase sempre tonalidades de verde e violeta, às vezes salpicadas de minúsculas estrelas de um azul incandescente, que são as mesmas imagens que vejo de olhos fechados). De onde vêm estas cores? É a parede branca que muda de cor? Ou são as frequências mentais daquele que medita que se projetam sobre o vazio da parede?

Acredito que as imagens que surgem na mente daquele que ouve música são também projeções daquele que ouve sobre os sons, não havendo uma relação inequívoca de causa e consequência.

O mesmo ocorre com os sentimentos. Certa vez, disse para uma amiga que certa música eletroacústica me transmitia uma sensação prazerosa de flutuar no espaço. Ela respondeu que o mesmo trecho a deixava extremamente angustiada, pois lhe dava uma “sensação de eternidade”. Será que a angústia ou o prazer diante de uma música está na própria música? Ou estávamos projetando cada um uma sensação sobre os sons, que tem mais a ver com o estado psíquico do ouvinte que com os sons?

Penso sempre nas vibrações por simpatia. Tocar uma corda afinada em uma determinada nota faz vibrar outra corda afinada em uma proporção de frequência simples, pois há uma relação de consonância. Já uma terceira corda, afinada em uma relação complexa de frequência com a primeira, não vibrará, ou talvez vibre em uma proporção também complexa, de dissonância. Ou seja, a consonância ou a dissonância não estão na primeira corda que é efetivamente tocada, mas são produzidas nas outras cordas que vibram por simpatia de acordo com que relação sua afinação particular estabelece com a nota original.

O compositor Schoenberg já chamou atenção para o fato de não existir nenhuma oposição essencial entre uma consonância e uma dissonância: ambas são relações de frequência. A única diferença é o *grau de complexidade* da relação. (Lembrando que, ao longo da história da música, dissonâncias da Idade Média, viraram consonâncias na Renascença; e consonâncias do Classicismo foram consideradas dissonâncias a serem evitadas na música serial, e a consonância de um europeu pode soar extremamente desafinada para um indiano, ou seja, há aí um componente cultural neste juízo de valor).

Na hora de compor, como saber que afinações cada ouvinte carrega dentro de si? Haverá empatia? Consonância? Dissonância? Indiferença?

Difícil exprimir o inexprimível, no entanto você poderia colocar em palavras a produção de sinestesia numa projeção em Teatro Sonoro da música eletroacústica?

Aqui vale a pena continuar sobre a pergunta anterior. Nas primeiras sistematizações teóricas da música concreta (que em conjunto com a *elektronische Musik* forma as bases históricas do que hoje chamamos pelo guarda-chuva genérico de música eletroacústica), Pierre Schaeffer recorre bastante à sinestesia para desenvolver sua nomenclatura. Frequentemente nos deparemos com termos que remetem a outros sentidos para descrever o sonoro: massa, grão, fino, espesso, rugoso, doce, rígido, frouxo. Tal recurso à sinestesia se dá, porque, ao trabalhar com o som gravado, existe uma atenção para o componente mais indomável do som: o timbre. Com notas, podemos fazer uma escala linear do grave ao agudo; se com os ritmos, podemos ir do lento ao rápido; se na dinâmica, podemos ir do fraco ao forte. Já o timbre é um composto de características espectrais (distribuição de energia pelo campo das frequências) e características morfológicas (distribuição de energia ao longo do tempo), que não pode ser reduzido a uma escala linear, portanto dificilmente passível de uma racionalização. E no momento em que a

explicação racional atinge o limite, entra-se no terreno da metáfora e da analogia (a velha complementaridade presente no símbolo maçônico da régua e do compasso: a medida da aritmética e a beleza da geometria).

Para conferir o vocabulário sinestésico da música eletroacústica (na vertente concreta), dê uma olhada no *Guide to sound objects*, do Michel Chion, e no *Solfejo do objeto sonoro*, do Pierre Schaeffer, que podem ser baixados neste link:

http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=articleEars&id_article=3597

Na minha pesquisa sobre comunidades sonoras, traço um quiasma (um ponto de encontro! ou setas, cada uma seguindo seu caminho) entre sons da música eletroacústica e os sons dos tambores indígenas. Ao final eles nunca se encontrarão para a experiência dos sentidos?

Bem... no meu “Turé tendencioso” eles se encontram (ok, é uma flauta indígena, não um tambor). Há outro compositor, o Roberto Victorio, que busca trazer elementos da música indígena para sua própria produção. No entanto, há uma diferença fundamental: para o indígena não há o conceito de música como arte (ela é parte integrante do ritual) e, para nós, ouvimos qualquer música como arte, pois as funções rituais sagradas se perderam.

Observações de Rodolfo Valente sobre duas expressões:

eletro (como abreviatura de eletroacústica) – não acho bom utilizar, remete ao *electro* subgênero da eletrônica pop, que tem certo parentesco sonoro com o funk carioca.

TS – Teatro Sonoro é uma expressão que só o Flo usa. Nas situações em que você utilizou, talvez fosse melhor sala de concerto mesmo. A não ser que você ache que esta expressão é muito pertinente para o seu trabalho.

2 Entrevista com Nilton Cesar de Souza Costa (março de 2012).

Ouvindo absoluto

A entrevista com Nilton Costa foi informal e gravada no café da Livraria Cultura da Avenida Paulista. Com 50 anos de idade, Nilton discorre sobre sua infância, da adolescência na 6ª. série, das aulas monótonas, e de apanhar dos professores porque nunca estudou nem mesmo apontamentos de classe ou lição de casa. Na época sua mãe assinava e recebia em casa a coleção ‘Círculo do livro’. Nilton lia todos e considerava muito mais interessantes aquelas leituras, - como a literatura russa de Dostoiévski – do que ouvir as premissas curriculares da professora, ‘a famigerada dona Maria do Carmo’. Conta que, por um acidente, devido ao tédio, acabou pondo fogo na cortina da sala de aula, coisa que só agravou o seu estado de marginalidade dentro da comunidade escolar ‘tacanha’. Não apenas foi mandado embora da escola, mas o

diretor, trêmulo de raiva, acabou por rasgar o seu prontuário. Nilton não se incomodou. Hoje, o seu Registro de Identidade consta analfabeto. Gosta de mostrar o seu RG, identidade que não condiz com a sua erudição musical, conhecimento e intelectualidade. Diz ele que é um pouco solitário, vive no seu mundo, nunca casou e mora com a sua mãe Jacy: “Na melhor tradição de um Ortega y Gasset, misto de um Bukowski, pela vida marginal, fora do *mainstream*.” Afirma que devido a sua condição de *outsider*, não pertence à classe sócio-econômica nenhuma. “Afinal, marginais não tem categorias sociais”.

Aos 18 anos prestou serviço militar (2º. Batalhão de Guardas/2ª. Cia. Fuzileiros), tendo no final do seu primeiro período de serviço sido enviado para prestar serviços nas tropas de intervenção da ONU, em Angola, em 1978, ainda nas fileiras do Exército Brasileiro. Terminado seu período de serviço, deu baixa e alistou-se na categoria de mercenário, ainda em África, na milícia antiterrorista da Namíbia sob a ordem do governo sul-africano. Após três anos de ação em linha, voltou ao Brasil e deu por encerrada a sua vida militar.

A presença de Nilton é excêntrica, com uma grande barba branca, de óculos, está invariavelmente vestido com roupas de caráter militar; porta uma bengala que diz ser uma arma, uma espada oculta na bengala.

É amigo de Flo Menezes desde 1993, sobretudo por intermédio de seu pai, o poeta Florivaldo Menezes, que conheceu antes do filho por se tratar de um entusiasta de música de vanguarda como o poeta.

Nosso primeiro contato foi no concerto de música eletroacústica em maio de 2011, e acabamos nos tornando ‘ligados’ por compartilhar e fruir de um mesmo tipo de música.

A seguir, alguns trechos da entrevista/conversa que durou mais de 3 horas:

Quando começou a gostar de música da eletroacústica?

Meu interesse por música não se restringe à música da eletroacústica. Ouço todos os tipos de música contemporânea. A música da eletroacústica é apenas uma modalidade dentre uma variedade muito grande do que se faz hoje na música. Música concreta é a única que sobrevive, na realidade.

No período em que frequentava a escola pública ia à noite como opção, era quieto e isolado. Comecei a trabalhar para manter os estudos vendendo jornais na PUC, no bairro do Bexiga, etc. A música, como tudo, entrou naturalmente na minha vida. Desde pequeno a música foi uma necessidade. Aos 12 para 13 anos já ouvia muita música e comecei a ouvir as músicas desde o período do século XIII. Quando ao final terminei de ouvir até o final do século XIX, início do século XX, pensei: A música erudita não pode terminar por aqui, deve haver uma continuidade. Foi assim que descobri a música contemporânea; ninguém me levou a um concerto, ou me falou sobre as evoluções musicais. A partir dessa idade, dos 16 anos, ouvia o dia inteiro, ia a

concertos, não havia seletividade. O negócio era ouvir, e não fazer música. Nunca tive vontade de aprender música. Durante a tarde ouvia essas coisas, e lia também, e depois saía à noite.

A música europeia, a música erudita é a arte dos sons fixados, há muitos gênios por aí. Uma pena que essa moçada da academia conheça tão pouco sobre música contemporânea como deveriam. De fato chega a ser uma lacuna cultural quase que imperdoável para tais profissionais. Estão sempre repetindo os mesmos nomes.

Os nomes consagrados, no final, acabaram por se tornar estéreis como o Boulez e o Stockhausen. Nomes que consideraria muito bons como porta de entrada para a ‘música nova’ são Debussy, Satie, Charles Ives, Carl Ruggles.

É necessário conhecer a música do Michel Chion e os seus livros sobre música contemporânea; ele é inclusive cineasta. Uma frase dele muito interessante é que música é ‘cinema para os ouvidos’. Ele tem um pequeno mas fundamental livro que serve bem como um *vade mecum*, para uma escuta mais rica e detalhada da arte dos sons fixados, como Chion costuma denominar o fenômeno musical.

Os historiadores são como caranguejos, estão sempre olhando para trás. Nietzsche diz que primeiro precisamos pensar, e depois ler.

Você passou um tempo na França e acabou tendo contato maior sobre os desdobramentos da música concreta. Pode falar sobre essa nomenclatura interessante que é a música concreta?

Para falar sobre a música concreta seria necessário recordar-se da figura de Richard Wagner. Apesar de ele ser comumente conhecido como um mau caráter, anti-semita, não podemos negar a sua imensa genialidade inventiva. Ele não era pessoa de formação musical estrita, acadêmica. Interessava-se bem mais por teatro e literatura, entre outros ramos de atividade estética. Quando começou a compor já era um adulto feito, sem ter passado por uma vida de formação acadêmico-musical oficial. Mas era extremamente intuitivo, pois pode perceber que as condições estético-composicionais deveriam ser revistas. Pois bem, para compor o Tristão e Isolda ele precisou colocar na música aquela bobagem toda sobre o amor que precisa acabar em morte, aquele romantismo psicológico horroroso. Então, para que a música tivesse esse componente psicológico, ele inconscientemente acabou destruindo os tecidos formalistas da música, acabou destruindo a tonalidade. Ele foi um inescrupuloso, sabe-se inclusive que ele foi um grande (senão o maior) inspirador do movimento nacional-socialista e do moderno anti-semitismo militante europeu. Muito bem, mas ele conseguiu quebrar o sistema tonal dominante, como tentativa de colocar em música o caráter psicológico e metafísico dos personagens, para criar um fio condutor, e queria uma amarração emocional entre a música da ópera e o ouvinte. Aquela era uma trama schopenhaueriana, metafísica, amor perfeito só completado pela morte. Isso na verdade não foi um processo isolado, muitos outros

compositores também estavam quebrando o tonalismo. O diatonismo já não era o suficiente, já estávamos no início das agonias estéticas que adviriam durante e após a agonia da *belle époque*. Os pós-românticos, tais como: Mahler, Strauss e Hugo Wolff se esforçaram com sucesso para superar a crise da harmonia na música. Paralelamente surgiram alguns criadores que resolveram desbravar este terreno virgem da ausência de tonalidade, dentre outras modalidades de composição. Então, temos o princípio do assim chamado atonalismo experimental com precursores como o tcheco Alois Hába, o russo Obukov, entre outros tantos. Arnold Schoenberg principia as suas composições e investigações criativas com o sistema atonal já devidamente sedimentado, salta, a seguir para o sistema dodecafônico, que dará todo o impulso para o serialismo nas suas diversas facetas. Temos o impressionismo, oriundo do orientalismo cujos representantes são, dentre outros, Claude Debussy e Albert Roussel. Foi nessa época que começaram a aparecer as experiências mais radicais, como a abolição do tempo, das cadências, da espacialidade, um movimento que coexistiu com o movimento dadaísta. Quem são os verdadeiros compositores dessa arte pouco falada? Dessa nova seita musical? São os polemistas, mais do que músicos, que começam a compor o bruitismo, o futurismo (Marinetti, Russolo, etc.). A poética a partir de então foca-se na materialidade bruta das máquinas, como a nova simbologia que norteará a poética composicional doravante.

Como John Cage?

John Cage vem depois, juntamente com Colin McPhee, George Antheil. O dadaísmo se apossou desse patrimônio do futurismo, que propunha a tese de todas as convenções mortas de expressão, do romantismo, do *belle époque*. Tudo estava podre. Outras coisas interessantes aconteciam concomitantemente nos Estados Unidos. O francês Edgard Varèse, (que morou e faleceu nos Estados Unidos em 1965) nesse período, fez umas coisas muito interessantes, criou uma fonte de expressão para microfenômenos (obras que evocam manifestações do mundo químico e geométrico), mas transformados em imensos eventos. Varèse é o primeiro a utilizar percussão em suas peças. Stravinsky com *A Sagração da Primavera* fez uma barbárie (!): fazer uma peça absolutamente ultra-moderna no mais profundo arcaísmo, muito contrastante, mas superou esse período.

Sobre Pierre Schaeffer

Schaeffer era um camarada europeu, de classe média. Tinha piano em casa, educação musical regular, curricular, um técnico de som da Radio France. Naquela época o místico Gurdjieff estava em Paris; entre outras coisas era musicoterapeuta, sabia da importância da música para os centros de equilíbrio do corpo. Em Paris, Gurdjieff ficou um período trabalhando num Instituto maluco, tinha alugado um palácio em Fontainebleau, e ali reunia decadentes, dadaístas, etc., para infindáveis discussões sobre misticismo e coisas muito estranhas. Fazia suas palestras e no

final desconstruía, desmontava toda a sua palestra, e perguntava por que ninguém questionava os seus argumentos. Numa dessas reuniões Pierre Schaeffer estava presente, e escutou, pela primeira vez, uma palavra mágica. Essa palavra mágica é a *acusmática*: Gurdjeff contou para os ouvintes de suas palestras sobre a Escola de Crotona, em que Pitágoras ficava escondido atrás de um biombo para que seus discípulos não se distraíssem com o olhar. Schaeffer saiu dali e fundou um grupo para pensar na palavra mágica, descrita por Gurdjieff. Em seguida, Schaeffer passou a gravar tudo o que ouvia. O som torna-se concreto com a gravação, e a música concreta é um conceito, um conceito daquele que não vê, apenas escuta.

Em seguida, os alemães não gostavam dessas coisas de gravar os sons naturais para um posterior processamento. Preferiam seguir a tradição da música senoidal – baseada em toda a tradição composicional ocidental já existente. Assim, fundaram um ano depois, aproximadamente, em Colônia na Alemanha um estúdio de música eletrônica.

Muitos foram os jovens compositores oriundos de diversas regiões europeias e mesmo de fora do continente que tomaram parte nesse empreendimento alemão gerido por Herbert Eimert e Herbert Brum. Anos mais tarde, a junção das duas, a música eletrônica e a música concreta deram origem ao que alguns denominam de música eletroacústica, genericamente.

Conhece o músico Emanuel Dimas de Melo Pimenta?

Sim, sou um grande fruidor da música dele. E acho um absurdo ele nunca ser convidado para fazer seus concertos no Brasil. Essa moçada também não conhece os trabalhos dele. Só sabem que o pai dele é relojoeiro. O Emanuel está numa escala de formação, de conceito, que é galáctica.

Qual a experiência de ouvir uma música contemporânea em sala escura?

Velha pergunta...! Vai ao encontro das minhas necessidades emocionais, íntimas, espirituais, estéticas. A fruição pela fruição, simplesmente ter uma satisfação interna. A prática também transforma aquilo em natureza, quando ouço a música como um todo, a de estúdio de caixa acústica. Prazer incomensurável, não porque ela vem responder uma demanda, mas porque a música não podia morrer naquela que se compunha há 100 anos, na primeira escola de Viena. Por uma espécie de inconsciente coletivo ela tinha que evoluir, havia algo mais na carcaça, mais visceral. A disposição dos alto-falantes., especificamente, é um fenômeno físico-acústico, mais bem desenvolvido, música auditiva. Como diz Chion, cinema para ouvidos. É possível ver com os ouvidos, ouvir com os olhos. Com 60 bocas de som, a plateia toda sente um prazer absoluto. Sons trabalhados, recodificados, é a coisa mais linda que existe.

Essa novidade tem mais de 55 anos, e ainda hoje há uma separação inevitável, um público restrito, porque falta informação, treino. O físico-acústico incomoda muitos. Não houve

casamento entre público e a música atonal e serial, o que dirá com a música contemporânea, acusmática. A música me alimenta. Falar sobre o que falamos também alimenta.

Obs.: Conforme informações de Nilton Costa, a primeira peça para *tape* foi produzida em 1946, tendo como precursor o egípcio Halim Al Dahb. O músico Dahb morou e veio a falecer nos Estados Unidos; e fazia parte do círculo de música de *tape music norte-americano*. A produção intencional da peça tinha 9' de duração.

3 Entrevista com o musicoterapeuta Paulo Roberto Suzuki. Data: março de 2011.

Paulo Suzuki é musicoterapeuta e *peacemaker* da Roda de Tambores Comunitária, na Granja Viana em São Paulo. Como tamborista, tem participado de saunas sagradas na casa de Felicity.

Pequena narrativa de arte e dedicação terapêutica

A musicoterapia é a minha segunda carreira, iniciada em 2001 quando ingressei na Faculdade Paulista de Artes. Durante a graduação de musicoterapia desenvolvi e atuei com sistemas baseados em vibroacústica, *biofeedback* e *theremins* – MIDI. Meu grande interesse é lidar com a escuta, com as questões corporais. Sendo assim, parti para algo de cunho mais antropológico e primitivo: o tambor. Sou musicoterapeuta e facilitador na Roda de Tambores Comunitária na Granja Viana em São Paulo.

A palavra comunidade vem sendo utilizada para designar grupos de pessoas que se reúnem com um objetivo comum. Há certa banalização na utilização do termo?

Comunidade é uma palavra que ganhou vários sentidos e aparece em distintas áreas e contextos. Sem querer ser simplista, utilizo o termo na Roda de Tambores. As rodas de tambores são usadas para favorecer a formação ou o estabelecimento do senso de comunidade ou vida comunitária. A vida comunitária significa conviver e compartilhar as diferenças como a camaradagem e apoio entre os membros, a unificação, sinergia na resolução dos problemas, confraternização e manutenção da paz. Portanto, a prática de roda de tambores é uma ferramenta de pacificação. Sou facilitador, um *peacemaker* na Roda de Tambores, e as ações comunitárias tendem a reduzir bandidos e marginais, no presente e futuro.

De que forma a musicoterapia pode atuar em doenças como a esquizofrenia?

A musicoterapia é uma modalidade relativamente nova e desconhecida. Em São Paulo a musicoterapia pode ser encontrada em alguns hospitais e instituições, tais como o Hospital Albert Einstein, Lar Escola São Francisco e a AACD, entre outros.

É sabido que os quadros de depressão são muito presentes na esquizofrenia, causando sofrimento e estresse ao paciente. A musicoterapia atua de forma significativa proporcionando alívio desse processo depressivo. Os pacientes chegam a sair do quadro crítico com a musicoterapia, e podem iniciar outras atividades terapêuticas integrativas, inclusive proporcionando uma melhor reação aos processos medicamentosos.

Atendi um paciente, certa vez, com caso de tanatologia (leito de morte), com poucos meses de vida. Em aproximadamente 12 sessões de processo musicoterapêutico, foi possível gerar situações de alívio do estresse causado pelo câncer, e resolução com suas questões familiares, de trabalho e amigos. Pergunta: Houve cura?...

A Roda de Tambores Comunitária não tem cunho de uma cerimônia sagrada, no entanto a Roda de Tambores tem suas origens em rituais africanos. Alguma coisa foi perdida nessa passagem?

Sabemos que as Rodas de Tambores estão na ancestralidade do homem, nas sociedades tribais, originárias das cerimônias místicas e sagradas. Tocava-se tambor e cantava-se a caminho do trabalho, como agradecimento depois de uma boa colheita, do nascimento ou morte de alguém, enfim, ritos de passagem. A música, a dança, o tambor, a reunião em círculo em volta da fogueira faziam parte do processo, do cotidiano. O que me torna extremamente interessado são os indícios de que os primeiros batuqueiros na face da terra foram as mulheres, conforme Layne Redmond com o livro *When the drummers were women*.

Na verdade não houve essa passagem de sagrado para profano. Esses rituais foram encarcerados, trancafiados e esquecidos por sociedades e culturas de dominação com seus conhecimentos tecnológicos. As Rodas de Tambores e outros movimentos relacionados fazem um trabalho de resgate desses conhecimentos perdidos. O mentor Arthur Hul, o criador das Rodas de Tambores Comunitárias nos Estados Unidos, teve como inspirador o nigeriano Babatunde Olatungi, considerado um dos precursores da disseminação da verdadeira cultura afro nos Estados Unidos.

Participação em cerimônias com tambores africanos e tambores indígenas.

Participo dessas cerimônias como uma jornada rumo ao autoconhecimento. As cerimônias de *Temazcal* (!) são as mais interessantes, pois interpreto como um processo vivencial poderoso, nunca experimentado na musicoterapia. Não percebo diferenças entre esses tipos de tambores – indígenas e africanos –, a não ser na forma estética, e em casos específicos no timbre. Quanto ao profano e ao sagrado, não faço ainda esse discernimento, e na medida em que começo a me adentrar nos processos xamânicos não percebo a necessidade dessa diferenciação entre profano e sagrado.

Minha formação espiritual é católica, teocentrista, e mais ainda, a minha origem nipônica, com as duas grandes guerras, duas bombas atômicas, e recentemente um tsunami de grandes proporções, no inconsciente coletivo, devo ter me transformado num vampiro e minha alma queimando no fogo do inferno....

Que simbolismos traz um tambor. É possível chegar a estados alterados de consciência com o ritmo constante e monocórdico de um tambor?

A forma preponderante do tambor é o círculo, nos remete à união procriação, proteção. O *framedrum* (pandeirão) é um tipo de tambor muito antigo, e os seus toques básicos estão associados aos elementos: água, fogo, terra e ar.

O tambor pode nos levar a estados alterados de consciência, no entanto, na prática da Roda de Tambores, o processo é relativamente controlado, vai até certo ponto do movimento.

O filósofo Arthur Schopenhauer ao discorrer sobre a audição musical considera que música é contemplação. Como os pacientes da musicoterapia apropriam-se da música?

Sei pouco sobre Schopenhauer, mas é possível perceber que ele faz uma leitura estética e estrutural da música ocidental da época, do romantismo mais especificamente, para as suas questões filosóficas. Para Schopenhauer ‘viver é sofrer’ e, assim, por meio da contemplação estética da música ocorre a sublimação do sofrimento. Conforme o filósofo, os ‘adágios’ servem para refletir, representar o sofrimento, enquanto a música rápida oferece alegria e vivacidade. Em musicoterapia excluímos o componente estético do processo por que esse processo é subjetivo, está no próprio paciente. O adágio pode ser utilizado na musicoterapia porque o paciente reage em relação ao conteúdo sonoro-musical, engajando-o ou revelando conteúdos de seu inconsciente. Determinada música rápida pode ser utilizada como forma recorrente aos pacientes, em que, em sessões passadas, essa mesma modalidade musical terá provocado um movimento de fuga e pânico, por exemplo. Muito distinto da afirmação de Schopenhauer de que música rápida é alegria e vivacidade.

Você desistiu da música como arte, estética? É fruitor da música eletroacústica?

Não desisti da música como arte. Adoro a *performance* e a prática do conjunto musical. Toco sempre que posso.

Sobre a música eletroacústica considero-me um neófito nesse tipo de estética. É mesmo necessário conhecer os códigos para decifrar a estética. Esse tipo de música é ‘prato cheio’ para um musicoterapeuta de vanguarda; infelizmente uma pequena minoria gosta de ouvir esse tipo de estética musical. Veja só que interessante: tocamos uma obra eletroacústica, por exemplo, de Rodolfo Caesar, dentre texturas, bolhas e ondas senoidais audíveis aos ouvidos de leigos; rompe do nada um raspar de garras de Freddy Krueger (o personagem de filmes de terror) em uma

superfície lisa e vitrificada que rasga o fundo de sua alma, de arrepio... de repente, diante dessa mesma sonoridade, observa-se que o tônus de um paciente de paralisia cerebral se altera, ou de um autista que sorri. Diante disso, vou buscar os códigos dessa música para decifrar e entender o mundo diferente desses pacientes.

Que abismos são esses, entre sons musicais ancestrais, que faziam parte da vida cotidiana, e os da música erudita contemporânea, sons quase inaudíveis?

Humn... boa pergunta. Vou me livrar dessa dando uma de malandro. Os sons e músicas ancestrais eram desprovidos de estrutura e estética; faziam parte de um processo de vida. Música erudita contemporânea é altamente lógica, computadorizada. Ainda não vejo ligação..., mas estou atento para este desafio.

4 Entrevista com a terapeuta holística Maria Lúcia Brenélli. Data: março de 2012.

Maria Lucia Brenélli mora no bairro de Vila Madalena, em São Paulo. Trabalha há 17 anos com terapia holística; além de utilizar práticas de xamanismo que aprendeu com o pajé Tkaynã da tribo Kariri-Xocó de Alagoas, que intercala seu tempo entre a aldeia e São Paulo. Desde 1999 Brenélli e Tkaynã unem bagagens de conhecimentos e experiências, pesquisam juntos plantas medicinais, experienciam novas formas de cura, preservando a cultura nativa e viabilizando meios para que o “conhecimento nativo chegasse até os ‘não índios’ sem macular sua estrutura primordial”.

Visão holística e terapia

Na visão holística habita a possibilidade da travessia de fronteiras e limites relacionados ao estabelecimento de uma organização voltada para uma realidade única, entre todos os reinos. A natureza e seus elementos, quando acessados corretamente, trazem respostas efetivas para o reequilíbrio de padrões do ser humano.

Participar como colaboradora para a mudança de realidade de pessoas que buscam conforto e expansão de consciência há muito deixou de ser uma opção de trabalho para ser uma encantadora e amorosa consciência de missão em minha história.

Na terapia utilizo florais, medicina chinesa, cristaloterapia, fitoterapia, leitura e limpeza de campo eletromagnético humano (aura); aromaterapia, argiloterapia, hidroterapia, alquimia, xamanismo.

O Xamanismo

Por todas as partes do mundo, em todas as civilizações, há milhares de anos, há provas de sua existência. O xamanismo é tão antigo quanto a humanidade, sendo sua mais antiga expressão de religiosidade, cultura, medicina, filosofia e política social.

O conceito do Xamanismo abrange uma realidade onde a Natureza, a Terra, o Céu e todos os seres da criação, de todos os reinos, ocupam cada qual seu lugar, interagindo e mantendo entre si harmonia pacífica e perfeita. Nesta visão, os fenômenos da natureza, com todos os seus elementos, possuem Espírito. Os animais, minerais e vegetais, tanto quanto o homem, possuem Espírito; e todos os comandos são determinados visando respeito e honra a essa questão.

O xamanismo é a crença da existência do homem num sistema onde macro e micro se intercambia e é interdependentes. Dentro de uma estrutura xamânica, o homem é um ser pertencente à criação de forma responsável e respeitosa. Acredita-se que entre o Pai Céu e a Mãe Terra está o ser humano a serviço da criação, ao mesmo tempo em que o homem é provido e protegido.

Pajelança e Pajé

É uma prática oriunda do xamanismo, realizada pelos Pajés. Não há como falar de pajelança sem antes falar do Pajé. O Pajé é o manancial do conhecimento, a raiz dos mistérios e segredos que envolvem a pajelança e todos os procedimentos voltados para o sagrado em suas manifestações ritualísticas tribais. Ele detém a cura e os poderes sagrados tanto quanto souber deter os segredos. É muito importante frisar que não existe pajelança verdadeira ou ritualística indígena genuína, como ditam os princípios sagrados tribais, sem a condução de um verdadeiro Pajé. É que a pajelança é apenas uma a mais entre suas práticas sagradas.

Para ser habilitado, o pajé, em primeiro lugar, deve ter sido destinado para sua missão pelo seu próprio tronco familiar, ou seja, um tronco tradicionalmente de pajés, que de pai para filho herdam os dons. Além disso, seus dons devem ser comprovados por atitudes diárias e poderes sagrados. Ele deve absorver conhecimentos ritualísticos e sagrados ancestrais que, em geral, são passados verbalmente ou por contatos telepáticos, intuitivos, captados do invisível de acordo com sua expansão de consciência, espiritualidade e envolvimento com o plano divino.

É ele o responsável não só pelo destino espiritual de seu povo como de forma muito contundente respeitado ao interferir na parte político social de sua nação, sendo suas sugestões sagradas e incontestáveis. Além disso, deve participar da realidade cotidiana de sua sociedade para em momentos precisos interferir como conselheiro ou guia.

O Pajé deve viver em intimidade com o divino, possuir propriedade da utilização das plantas curativas, do uso de vegetais alucinógenos ou não, das poções mágicas, dos instrumentos sagrados e de poder, sendo eles musicais ou não, tanto os mais conhecidos como a maracá, o tambor, a flauta bem como outros mais secretos. Há de ser um bom artesão visto que seus

instrumentos sagrados e talismãs são criados por ele mesmo. Fazem parte ainda de seu conhecimento secreto: os cantos, as danças, as rezas e a linguagem ancestral sagrada, tudo somando sua comunicação sagrada à comunicação com seus ancestrais, com entidades sobrenaturais e com seres de alta hierarquia, como os que dominam os fenômenos da Natureza. Deve ter o reconhecimento e habilidade em trabalhar com os quatro elementos (fogo, terra, ar e água) e os espíritos dos quatro reinos da criação (mineral, vegetal, animal, hominal) que habitam a Terra. Há de ler nas entrelinhas, os mistérios ocultos da linguagem sagrada, ter a capacidade de viajar entre os mundos físico e espiritual, caminhar entre o céu, as profundezas da terra e o inferno, ou seja, entre os mundos internos, dele mesmo e de cada Ser que o procura em busca de cura. E sobre todas as coisas, viver em tempo permanente a serviço do Grande Espírito. Um verdadeiro Pajé tem o domínio de tantas sabedorias que seus dons abrangem a perfeição manifestada desde tarefas que podem parecer mais simples como o preparo de um alimento, a limpeza da casa, o plantio, a caça, a pesca, o divertir uma criança, o entender a linguagem de um animal até a comunicação com as estrelas e os seres sagrados estelares. Ainda, há de primar sobre o conhecimento e a compreensão de tudo que pertence ou se refere à sua cultura.

As pajelanças são expressões ritualísticas que abarcam segredos, mistérios, conhecimentos e dons de um Pajé. Ela é apenas uma entre muitas de suas práticas sagradas. São permeadas por misticismo, honra, confiança, fé e respeito pelas pessoas envolvidas em sua busca.

Durante o ritual da pajelança o Pajé é imbuído pelo sagrado e neste momento é acessado todo seu “arquivo” sagrado como ferramenta de cura, pelo próprio sagrado com quem se identifica no momento. Há pajelanças individuais como também as direcionadas ao bem comum ou grupal. Quando individuais são realizadas em função de curas: física, espiritual, mental, emocional. Existem pajelanças “brancas” (para o bem) ou “negras” (para o mal). Mas também, há sempre um “ajuste de contas” do plano espiritual, quanto aos conhecimentos e poderes de um pajé, quando seu uso é feito para o mal. A verdadeira pajelança ancestral sempre se fundamenta em trabalhar pelo bem, seja individual, coletivo, local, planetário ou Universal. No que diz respeito às pajelanças individuais independente dos procedimentos e motivos que levam o Ser a procurar a cura por esse segmento, o resultado sempre visa fortalecer o Espírito do buscador.

O que as pessoas buscam nessas cerimônias?

Fora das Aldeias, nas sociedades urbanas, os motivos que levam pessoas a buscarem cerimônias indígenas são os mais diversos, desde simples curiosidade, até quebra de padrões emocionais cristalizados, limpeza espiritual, a simplicidade das manifestações como danças e cantos, a expansão de consciência, a alegria e o conforto que sentem após as danças.

Mas, particularmente, tenho observado que o mais relevante dos motivos é a busca por uma ritualística que traga, como registro, um contato mais próximo com a Natureza e o

fortalecimento do Espírito do buscador. Isso abarca questões complexas como uma necessidade vital de rituais ancestrais e uma leitura simples da ligação do Homem entre o Céu e a Terra. Essas pessoas desejam uma ritualística nutridora que supra as necessidades de seu Espírito e que seja distanciada das instituições, tanto na forma como no seu registro histórico.

Estados alterados de consciência

A partir do princípio de que o funcionamento de nosso cérebro ocorre através de ondas eletromagnéticas, e que o som de instrumentos, os cantos e o movimento também operam em ondas eletromagnéticas, sim, é possível que sons de tambores, maracás e cantos como os mantras, atuem sobre o estado de consciência sem o uso de plantas alucinógenas.

ANEXOS

Notas de Flo Menezes: O livro do Ver(e)dito (março/abril 2004)

“*O Livro do Ver(e)dito* insere-se na tradição da composição verbal eletroacústica, tendo como base 21 definições lapidares sobre a Verdade que, em grande parte, originam-se da história da filosofia. Como referência de base à sua concepção, tem-se a obra *Le Livre du Voir Dit* (1365) de Guillaume de Machaut, um *manifesto do afeto humano* que proclama a *verdade* como instância primeira do sentimento, revelada pela pronúncia verbal: uma *verdade dita*. Em francês medieval a palavra *voir*, que pouco a pouco se transforma em *vrai*, significava *verdade*, traduzindo curiosa correlação com o *ver* do francês contemporâneo: *voir*. Ao invés de se ver para crer, revela-se a necessidade de que o verdadeiro se *veja dito*, e não que se *veja visto*: *O Livro da Verdade Dita*.

Decorre daí uma íntima relação com a proclamação de um *veredicto*, ou simplesmente *veredito*, juízo que se quer verdadeiro, e que etimologicamente encontra suas origens no latim *vere dictum* (*verdadeiramente dito*). Ao operar na ambigüidade do título de referência de Machaut, minha obra efetua uma busca originária de suas significações primeiras: *O Livro do Ver Dito* + *O Livro do Veredito* = *O Livro do Ver(e)dito*, fazendo eco a uma poética de índole beriana pelo viés do *teatro per gli orecchi* (*teatro para os ouvidos*) do Renascimento italiano de um Orazio Vecchi. Que se escute com os olhos e se leia com os ouvidos! Desta feita, *O Livro do Ver(e)dito* faz a ponte para a postura acusmática. Se, como dizia Anaxágoras, “aquilo que se mostra é um aspecto do invisível”, não bastará ver para crer. É preciso, ao contrário, que se fechem os olhos e que se escutem os sons que querem proclamar a verdade que nos escapa a cada instante.

Em sua forma, trata-se de um *livro* para ser *ouvido*, o qual consiste de 8 capítulos, cada qual denominado um *Adspectus* – do latim *aspecto* = *visão, olhar, aparência, figura*. Em cada *Adspectus* são utilizadas diversas referências textuais sobre a *verdade*, as quais trilham o caminho que distingue em essência a história da música da história da linguagem falada: a tendência, verificável no decurso nos séculos pela composição musical, em direção a uma crescente *simultaneidade* dos eventos sonoros.

Além das vozes tratadas, a obra elege como material, sempre radicalmente transformado, trechos de música da Idade Média contrapostos a cantos de pássaros (duas verdades musicais “arcaicas”: uma humana, outra animal), além de sons de virada de páginas – evento musical cada vez mais autônomo que se dá entre cada *Adspectus* – que simbolizam uma leitura auditiva de um grande livro. Verbo, música humana e música animal constituem um

tecido de densidade crescente, no qual não se sabe bem onde se localiza a genuína verdade da expressão.

A densidade crescente das enunciações, acrescida do papel das transformações espectrais e espaciais cada vez mais radicais, tende a dilacerar a inteligibilidade verbal, relativiza o conceito e faz eclodir o próprio entendimento acerca da verdade, resultando no último *Adspectus*, que consiste em uma única frase extraída de Goethe. Esta, ao mesmo tempo que resgata a inteligibilidade da fala monofônica, comporta uma polissemia em torno da própria palavra *Wahrheit* (= verdade):

Nein, an der Wahrheit

Verzweift' ich nicht mehr

[possíveis traduções:

“Não, da verdade não mais duvido”; ou: “Não, por causa da verdade não me desespero mais”]

A seguir, a lista das definições de verdade, tais como aparecem na obra:

1. Anaxágoras:
Lo que se muestra es un aspecto de lo invisible.
[] O que se mostra é um aspecto do invisível (tradução nossa).
2. Heráclito:
La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta.
[] A harmonia não manifesta é superior à manifesta (tradução nossa).
3. Platão:
Translação divina.
[]
4. Aristóteles:
Nem tudo o que parece é verdadeiro; sensação e aparência não são a mesma coisa; o verdadeiro implica a afirmação no composto e a negação do dividido.
[]
5. Sto. Tomás de Aquino:
A coisas verdadeiras múltiplas correspondem verdades múltiplas; existe uma pluralidade de verdades, em correspondência à pluralidade de inteligências; existem muitas verdades.
[]
6. Gioseffo Zarlino:
Quella musica il cui fine consiste nella cognitione solamente della verità delle cose intese dall'intelletto (il che è propio di ciascuna scienza) è detta speculativa.
[] Essa música cujo único propósito é a cognição da verdade das coisas compreendidas pelo intelecto (que é próprio de cada ciência) é conhecida como especulativa (tradução nossa).
7. Baruch de Espinosa:
A primeira significação de verdadeiro e de falso parece originar-se das narrativas.
[]
8. Blaise Pascal:
Nous connaissons la vérité non seulement par la raison mais encore par le coeur; instinct et raison, marque de deux natures.
[] Conhecemos a verdade não apenas pela razão; mas pelo coração, instinto e razão, marca de duas naturezas (tradução nossa).
9. Gottfried Wilhelm Leibniz:
Hay una infinidad de figuras y de movimientos presentes y pasados que entran a formar parte de la causa eficiente de mi escritura presente.
[] Há uma infinidade de figuras e movimentos presentes e passados que formam parte de uma causa eficiente de minha escritura presente (tradução nossa).
10. Immanuel Kant:

Wahrheit oder Schein sind nicht im Gegenstande, so fern er angeschaut wird, sondern im Urtheile über denselben, so fern er gedacht wird.

[] Verdade ou ilusão não está no objeto, na medida em que é dito, mas no julgamento do mesmo, na medida em que é pensado (tradução nossa).

11. F. W. J. Schelling:

A verdade que não é beleza tampouco é verdade absoluta, e inversamente.

[]

12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

Sabemos que se não pode falar de conhecimento da verdade; é ilusão que já vencemos. Quem fala passou, de fato, para além da verdade; a idéia é a verdade e unicamente a verdade.

[]

13. Friedrich Nietzsche:

Wenn der Mensch sich nicht mit der Wahrheit in der Form der Tautologie begnügen will, so wird er ewig Illusionen für Wahrheiten einhandeln.

[] Se o homem não quer fazer da verdade uma forma de tautologia, ele igualmente nunca vai suportar a ilusão de uma verdade (tradução nossa).

14. Edmund Husserl:

Hören ist ja Wahrnehmen.

[] A audição é de fato a verdade (tradução nossa).

15. Arnold Schönberg:

Der Irrtum verdient einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten.

[] O erro merece um lugar de honra...

16. Martin Heidegger:

Die Wahrheit geschieht in wenigen wesentlichen Weisen. Eine dieser Weisen, wie Wahrheit geschieht, ist das Werksein des Werkes.

[]

17. Ludwig Wittgenstein:

Die Gesamtheit der wahren Gedanken sind ein Bild der Welt.

[] A totalidade dos pensamentos verdadeiros é uma imagem do mundo (tradução nossa).

18. Maurice Merleau-Ponty:

La vérité est un autre nom de la sédimentation.

[] A verdade é um outro nome para a sedimentação (tradução nossa)

19. Theodor W. Adorno:

Sachlichkeit und Wahrheit sind in Kunstwerken ineinander.

[] A objetividade e a verdade estão nas obras de arte conjuntamente (tradução nossa).

20. Algirdas Julien Greimas / Joseph Courtès:

Le “vrai” est situé à l’intérieur du discours, car il est le fruit des opérations de véridiction.

[]

21. Flo Menezes:

Verdade é ver-dor.

[]

22. Goethe:

Nein, an der Wahrheit

Verzweifl’ ich nicht mehr.”

[]