

RECEBENDO A LÍNGUA MUDA: COMO SONORIZAR AQUILO QUE NÃO TEM NOME?

Lucas Martins Dalbem

NOTA SOBRE EL AUTOR

Lucas Martins Dalbem 

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.
Correo electrónico: lukasdalbem@gmail.com

Recibido: 15/05/2023

Aceptado: 07/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.003>

RESUMO

O presente artigo articula duas situações acusmáticas em relação com os estudos de linguagem do filósofo Walter Benjamin: o som da palavra e a relação entre a linguagem dos homens e a linguagem das coisas. Em relação a isto, é apresentada uma investigação artística que envolve sonorizações a partir de textos e experimentações vocais que se colocam contra a flecha do tempo linear e o vazio da tradição do ocidente capitalista. E, por fim, reverbera em uma reflexão crítica sobre o som e a escuta do som, aliada aos estudos do artista sonoro Frederico Pessoa sobre os sons produzidos nas mineradoras da catastrófica extração de minérios no estado de Minas Gerais, Brasil.

Palavras-chave: Som, Acusmática, Produção Artística, Escuta

RECIBIR LA LENGUA MUDA: ¿CÓMO SONORIZAR ALGO QUE NO TIENE NOMBRE?

RESUMEN

Este texto articula dos situaciones acusmáticas relacionadas a los estudios del lenguaje del filósofo Walter Benjamin: el sonido de la palabra y la relación entre el lenguaje de los hombres y el lenguaje de las cosas. En relación con estos estudios, se presenta una investigación artística que involucra sonidos basados en textos y experimentos vocales que se sitúan contra la flecha del tiempo lineal y el vacío en la tradición del Occidente capitalista. Y, al fin, resuena en una reflexión crítica sobre el sonido y la escucha del sonido, combinados con los estudios del artista sonoro Frederico Pessoa sobre los sonidos producidos por las fábricas de la catastrófica extracción de minerales en la provincia de Minas Gerais, Brasil.

Palabras clave: Sonido, Acusmática, Producción Artística, Escucha

RECEIVING THE MUTE TONGUE: HOW TO SOUND SOMETHING THAT HAS NO NAME?

ABSTRACT

This text articulates two acousmatic situations about the language studies of the philosopher Walter Benjamin: the sound of the word and the relationship between the language of men and the language of things. Concerning this, an artistic investigation is presented involving sounds based on texts and vocal experiments that stand against the arrow of linear and empty time in the tradition of the capitalist West. Finally, it reverberates in a critical reflection on sound and listening to sound, combined with studies by sound artist Frederico Pessoa on the sounds produced in mining companies during the catastrophic extraction of minerals in the state of Minas Gerais, Brazil.

Keywords: Sound, Acousmatic, Artistic Production, Listening

RECEBENDO A LÍNGUA MUDA: COMO SONORIZAR AQUILO QUE NÃO TEM NOME?

Este artigo planeja articular conteúdos de diversas áreas do conhecimento no intuito de tecer uma reflexão crítica da organização do tempo capitalista ocidental tendo o som como vértice dos pensamentos aqui elencados. Na cultura ocidentalizada, existe uma certa negligência em perceber o som das coisas, a força do som que as coisas carregam e as possíveis produções sonoras e da escuta destes sons que podem ser feitas. Por sua vez, o som é capaz de fazer emergir saberes, possíveis leituras do tempo-espço e (des)velamentos de diversas ordens que basta escutá-lo para se aproximar de seus mistérios. Seja o som de uma máquina dentro de uma mina, um tilintar de pequenas pedras sobre o chão ou o soar de um tambor no meio de uma avenida, todo som vibra e está em relação com as coisas. Mas, ao escutar, o que há para encontrar?

AS SITUAÇÕES ACUSMÁTICAS

Uma mulher deitada. 5 horas da manhã. Um som alto pulsa. Ela acorda. É assim que inicia o longa-metragem, com o título *Memória*, do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul (2021). Na trama, a personagem que é acordada pelo som se chama Jessica, uma mulher da Escócia, quem se encontra no momento inicial do filme em viagem na Colômbia. O som que a faz acordar não é um som costumeiro e familiar, como o canto de passarinhos, de um galo da madrugada — ou em ambientes mais urbanizados — o som de um avião, obras, britadeiras, uma moto rasgando o motor na rua marginal ou até de carros movimentados na avenida. No caso do filme, é um tanto diferente: o som é seco, brevemente grave, como se fosse um soco vindo do chão. A própria personagem possui certa dificuldade em descrevê-lo, pois ela não sabe reconhecer a sua origem. Quem assiste ao filme testemunha e compartilha do sentimento da personagem e quer saber, assim como ela, de qual lugar foi gerado o som que a assombra.

Este evento inicial do longa-metragem poderia ter passado despercebido pela personagem, ou até ignorado. Poderia ser encarado como um ruído qualquer que soa na madrugada, assim como, em vários outros momentos, eventos e acidentes estranhos que nos arremetem na vida cotidiana, mas que, por algum motivo, deixamos passar. Já na narrativa de *Memória*, o som estranho move Jessica, a intriga, a deixa ressabiada. Torna não apenas a sua escuta mais aguçada para, porventura, escutar o tal som estranho novamente, mas também na espera de que, em sua próxima aparição, o som possa revelar sua origem. Essa situação em que Jessica se encontra pode ser chamada, na perspectiva dos estudos em eletroacústica¹, de *situação acusmática*.

1 Música eletroacústica é todo o campo do estudo da música onde se tem a utilização de aparelhos eletrônicos/digitais (banda magnética, sintetizadores, computadores, softwares de edição, estúdios digitais de áudio, discos compactos, vinis, gravadores, celulares, entre outros) para gravação/reprodução/manipulação/edição/síntese/composição de expressões sonoras, sejam elas musicadas ou não. Um dos expoentes desse tipo de linguagem sonora é a música concreta (que depois se denominará como música experimental), onde Pierre Schaeffer comenta: “Quando em 1948 se propôs o termo ‘música concreta’ se queria delimitar com este adjetivo uma inversão de sentido do trabalho musical. No lugar de anotar as ideias musicais com símbolos do solfejo, e confiar a sua realização concreta a instrumentos conhecidos, se tratava de recorrer o concreto sonoro de onde o som veio e abstrair desse lugar os valores musicais que poderia potencialmente conter” (Schaeffer, 1993, p. 23).

O musicólogo francês Pierre Schaeffer² (1910-1995) organizou, em seu livro *Tratado dos objetos musicais* (1993), os novos campos de estudo que se abriram com o fenômeno da música eletroacústica e da música concreta. Um destes campos é a *situação acusmática*. Mas, o que significa?

As primeiras definições para tal, conforme o autor, remontam a Pitágoras. A definição do Dicionário Larousse (Schaeffer, 1993, pp. 83-84) propõe a acusmática como o “nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, ouviram as suas lições escondidas atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio. Do mestre, dissimulado aos seus olhos, somente a voz chegava aos discípulos”. Em seguida, a definição conclui: “Diz-se de um ruído que se escuta sem ver as causas donde provém” (Schaeffer, 1993, p. 84).

Nesta perspectiva, o autor comenta que o efeito produzido ao apartar o som de sua fonte acaba por produzir um outro tipo de escuta, uma outra forma de relação que se estabelece entre quem ouve e o que se ouve. Na modernidade, a *situação acusmática* não se restringe a um evento, uma forma excepcional de experiência: ela se torna parte do cotidiano.

Uma das características do processo histórico capitalista é a fragmentação de diversos processos vitais e sua consequente alienação na experiência humana, seja nos meios de produção, na comunicação e/ou na cultura. No aspecto sonoro deste processo, ocorre uma série de mudanças na paisagem sonora das cidades e na vida cotidiana. Neste contexto, será possível perceber de forma mais aparente essa fragmentação do som e sua fonte sonora no processo de reprodutibilidade técnica do som, com o advento das novas tecnologias de gravação, manipulação e propagação em massa — como, por exemplo, as rádios, os auto-falantes, os discos compactos, fita magnética e demais dispositivos de reprodução de som. Como constatou o filósofo crítico alemão Walter Benjamin³ (1882-1940): “A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo” (2020, p. 57). Mais tarde, com a invenção da rede mundial de computadores (World Wide Web) e a possibilidade de baixar e arquivar dados de música, surgirão os dispositivos de mp3, m4a, serviços de *streaming* e a experiência sonora individualizada cotidiana, oferecida pela tecnologia dos fones de ouvido.

Dentro deste cenário, Schaeffer comenta que a *situação acusmática* — ou seja, a separação do som de sua origem —, modifica a experiência sonora também no âmbito de sua análise. A percepção do som se daria, portanto, não apenas como fenômeno sonoro, mas também como objeto: algo com materialidade, textura e forma própria que não necessitaria, *a priori*, do reconhecimento de sua fonte sonora para se tornar crível aos ouvidos de alguém. Inclusive, a partir das novas tecnologias de gravação e manipulação de áudio⁴ seria possível modificar, comprimir, estender, decompor, retardar, recortar e redimensionar os artefatos ou objetos sonoros, transformando-os em outros objetos sonoros (até então inexistentes), como também em possíveis outras formas de escuta. Com isso, o autor sinaliza que a situação

2 Pierre Schaeffer foi um compositor, escritor, locutor, engenheiro, musicólogo, acústico e fundador francês do Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC). Seu trabalho inovador nas ciências — particularmente nas comunicações e na acústica — e nas diversas artes da música, literatura e apresentação de rádio após o fim da Segunda Guerra Mundial, bem como seu ativismo antinuclear e crítica cultural, lhe renderam amplo reconhecimento em sua vida.

3 Walter Benjamin foi um filósofo judeu-alemão, crítico cultural, teórico da mídia e ensaísta. Foi um pensador que combinou elementos do idealismo alemão, romantismo, marxismo ocidental e misticismo judaico. Ele também fez contribuições influentes para a teoria estética, crítica literária e materialismo histórico.

4 Aqui a palavra *áudio* se refere ao arquivo de gravação de algum som.

acusmática induz o “negar o instrumento e o condicionamento cultural, e pôr frente a nós o sonoro e o som musical possível. Passa-se então do ‘fazer’ ao ‘ouvir’ por uma renovação do ‘ouvir’ através do ‘fazer’” (Schaeffer, 1993, p. 88).

Mas o que um objeto sonoro pode revelar? Quais são as outras possibilidades? Ao estabelecer a categoria de análise do som como objeto, o que muda efetivamente na percepção que se tem do som ao redor? Existe algo no som que (ainda) nos escapa?

Nessa linha de pensamento, citarei outra situação acusmática que suplementará a experiência vivida por Jessica no filme *Memória*. A situação cênica remete a uma lenda popularmente disseminada em comunidades ribeirinhas amazônicas, mais especificamente na região do Rio Juruá⁵, que compreende os estados do Amazonas e do Acre. Se conta que, se você estiver passando pelas margens ou morar próximo ao rio, no período da noite (às vezes pode acontecer de dia, mas predominantemente à noite) você ouvirá um som, um ruído de algo batendo na água. Se for possível ouvi-lo, se adverte que não se pode responder com: “Bata mais perto”. Se for chamado, o som se aproximará da margem; se chamado novamente, ele sairá do rio e soará na terra e, chamando-o mais uma vez, será ouvido dentro da casa, na parede do quarto. Numa próxima convocação de “bata mais perto”, o som é capaz de “te levar embora”. A história recebe o nome de *O batedor* e a figura desse algo ou alguém que bate nunca é revelada (Barahuna, 2017).

O que intriga nessa história, a meu ver, é que além da origem do som não ser revelada, o próprio som assume um caráter ativo na narrativa, que detém o poder de “te levar embora”. Do mistério da figura do batedor, surge a pergunta: Quem estaria por de trás desse som? Além de outra pergunta, tão temerosa quanto: O que um som seria capaz de fazer, a ponto de poder capturar alguém? Por que será que o talhe de suspense da história reside no som? Será porque o fenômeno sonoro é, antes de qualquer coisa, invisível?

UMA INVESTIGAÇÃO SONORA ARTÍSTICA PERANTE A FLECHA DO TEMPO

Essas questões suscitadas pelas duas situações acusmáticas aqui apresentadas deram início a minha investigação sobre sonoridades da cena, onde me proponho a pesquisar sonoridades e tecer reflexões críticas a partir do som, em viés teórico-prático. Um exemplo disto foi a apresentação da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?*, de Dalbem (2023), realizada na Semana da Música do Departamento de Música (DMU) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Minha pesquisa tem como objetivo produzir intervenções sonoras, performances-palestra e instalações sonoras que provoquem, estimulem e desloquem sonoramente as pessoas participantes para outras formas de percepção, a partir do que se ouve. Compreender no e a partir do som formas de articular palavra, som e pensamento, que ecoem em direções contra-retilíneas, abrindo espaços mais suscetíveis à imersão e à ampliação da escuta do som ao redor.

5 Rio Juruá recebe este nome pois Juruá vem do guarani *juruá* que significa “rio de boca larga”. É considerado o rio mais sinuoso do mundo, tendo a extensão de aproximadamente 3.350 km. Sua nascente se localiza na Amazônia peruana, onde atravessa os estados do Acre e Amazonas desaguando no rio Solimões.

Em *Como sonorizar aquilo que não tem nome?*, a performance-palestra é realizada com a estrutura de duas caixas de som com saída estéreo, um microfone, um fone de ouvido para retorno e um teclado MIDI⁶ conectados a uma DAW⁷ no computador, o qual possibilita à pessoa manipular, gravar e editar o som produzido durante a performance. Esta apresentação é organizada em 3 (três) momentos.

O primeiro deles se inicia com a apresentação de uma manifestação de som em uma forma simples: uma palma seguida de pequenos estalos no ar, como se estivesse testando a percepção acústica das pessoas ouvintes na sala. Repito este procedimento 3 (três) vezes em pontos diferentes no espaço, até finalizar dizendo a palavra som. Ainda com esta palavra na boca, me posiciono frente à estação sonora, que contém os aparelhos, e dou início a uma gravação em loop⁸, com as seguintes palavras: *som, sentir, saber, barulho, sonhar, ruído, ranger*. A partir delas me coloco, com minha voz, a explorar diferentes formas de pronunciar e explorar os sons das palavras, a ponto de produzir camadas entre seus significados denotativos e suas texturas sonoras. Depois de estabelecer a sequência em repetição, escrevo em linhas tortas com um canetão preto no quadro de partitura a seguinte frase: “O olho domina o mundo, o ouvido recebe o mundo”.



▲ **Figura 1. Frame 1.**

Nota. Retirado do registro audiovisual da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* por Lucas Dalbem, 2023, acervo pessoal (<https://youtu.be/hbr77u0zzm0>).

- 6 MIDI é uma sigla utilizada para Musical Instrument Digital Interface (Interface Digital de Instrumento Musical). É qualquer mídia que possibilite a manipulação de som dentro de um estúdio digital.
- 7 DAW é uma sigla para Digital Audio Workstation (Estação de Trabalho de Áudio Digital). É basicamente um software/programa digital que possibilita a edição, manipulação, corte, gravação e produção de sons em um computador.
- 8 Loop é um termo em inglês comumente aplicado à produção musical que se refere a um som, um circuito e/ou uma sequência de sons que se repete ininterruptamente até algum comando ser acionado para o interromper.

O segundo momento é denotado pela interrupção da sessão de loop para dar início a uma frequência de som pura constante (sem harmônicos), enquanto é dito um texto de forma sobreposta. O texto é uma apresentação formal da pesquisa, dizendo possíveis referências, vontades iniciais sobre o lugar para onde seguir e sobre como esta pesquisa pode se localizar nas artes da cena e sua metodologia, entre outras atribuições.

O terceiro e último momento é caracterizado por uma ambiência sonora em loop de pequenos ruídos manipulada pelo teclado MIDI na DAW do computador. Esta ambiência possui uma camada de frequências sonoras constantes e outras de ruídos, ou seja, aтонаis e estridentes. Estes ruídos suscitam algumas imagens sonoras como: goteiras dentro de uma caverna, um óleo quente fritando algo na panela ou dentes de uma vassoura de ferro passando em pedrinhas do asfalto. Dentro desta ambiência, é dito um texto filosófico-poético que considero um manifesto sonoro contra a flecha do tempo:

Produzir som é como se fosse esconder coisas no ar.
Ouvir é como se fosse caçar segredos no ar.
Vocês estão escutando?
Se partirmos do ponto de que o som se manifesta como grandeza do tempo.
Como ler o tempo?
Para ler, se põe como comum os olhos,
Os faróis da paisagem. Os olhos são como faróis, ou são facas? Ou flechas?
Uma flecha, uma flecha do tempo. Denise Ferreira da Silva.
Ao ler o tempo como uma flecha, é posto o passado para trás, o futuro a frente.
Adiante, o progresso, a ordem, o sentido, a leitura ocidentalizante, esquerda pra direita.
A luz.
Porém, se lermos o tempo como som, perceba: não teria nem trás nem frente, e sim muitas direções. Quando ouvimos, nos sentimos mais imersas, submergidas,
nada superado em obsolência ou no aguardo ansioso de algo vir.
Das diversas flechas em diversas linhas,
emergiria a nós o sussurro em revelação da condição do som e do tempo: estamos imersas.
Percebem?

Neste pequeno manifesto, proponho o exercício de realizar uma leitura de tempo a partir do som. Não apenas uma outra leitura. Se trata, antes, de uma contra leitura àquela posta em progresso pela historiografia e pelas vanguardas, enfim, pelo avanço acelerado que nos sequestra o tempo que constitui o tecido de nossas vidas.

Essa produção artística, decidi intitulá-la de *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* como gesto consonante ao que é apresentado no texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, do escritor alemão crítico a ideologia do progresso, Walter Benjamin (2011). Nele, o autor desenvolve uma teoria da linguagem que situa o termo *língua* para além do campo da linguística. Para Benjamin, tudo o que compreende o escopo do comunicável



▲ **Figura 2. Frame 2.**

Nota. Retirado do registro audiovisual da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* por Lucas Dalbem, 2023, acervo pessoal (<https://youtu.be/hbr77u0zzm0>).

poderia ser considerado linguagem, pois “língua ou linguagem significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais” (Benjamin, 2011, pp. 49-50). Neste sentido, a articulação do comunicável abarcaria todas as coisas, pois todas estão sob o jugo da linguagem.

Benjamin comenta que “toda língua se comunica em si mesma; ela é no sentido mais puro o meio [Medium]”⁹ (2011, p. 53). Por intuir que toda língua comunica a essência espiritual das coisas e, ao ser falada, fala primeiro de si para depois falar sobre qualquer outra coisa, Benjamin se pergunta: quem fala a língua? E responde: a língua da humanidade¹⁰ é a palavra e, na palavra, há o nome. Através da palavra, a humanidade nomeia as coisas e por meio do nome comunica: a essência espiritual da humanidade é expressa pelo nome, uma comunicação específica com Deus¹¹. Neste momento, é perceptível a dimensão teológica — ou, para utilizar outro termo, mágica — do pensamento de Walter Benjamin¹².

9 *Medium* significa, para Benjamin, o meio como canal, um espaço onde o pensamento e a linguagem acontecem. É diferente de *Mittel*, que significa meio para um fim, com sentido ferramental.

10 O autor, assim como muitos outros autores da época, parece utilizar a palavra *homem* para se referir à humanidade como espécie. Escolhi, pois, substituir a palavra *homem* por *humanidade*.

11 Aqui Benjamin se refere ao Deus judaico no qual não é representável em imagem nem corporificado, ao passo que o Deus cristão é exacerbadamente representado imgeticamente e entende Cristo como corporificação de Deus na Terra. Por isso, Benjamin interpreta Deus como uma força que a linguagem não acessa plenamente.

12 A teologia, para Benjamin, excede o contexto das religiões para adentrar a modernidade e sua fé profana no progresso. Neste contexto, a fé se aproxima de uma magia propriamente moderna. A teologia, para Benjamin, excede o contexto das religiões para adentrar a modernidade e sua fé profana no progresso. Neste contexto, a fé se aproxima de uma magia propriamente moderna. Ver *O capitalismo como religião* (Benjamin, 2013) e *Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo* (Benjamin, 2013). Fundada neste último ensaio, a pesquisadora Fátima Costa de Lima (2021, p. 54) comenta a profana teologia benjaminiana no contexto da modernidade, em que “Arte, comércio, luxo, tudo é obrigatório” (Benjamin, 2013, p. 33). Quando a cultura se reduz à “conversão dos mandamentos divinos em leis humanas”, contra a força do que está vivo; quando a formação “nos deixa frios” (Benjamin, 2013, p.

A partir desta concepção, a discussão da linguagem proposta pelo autor atravessa um campo que *a priori* se apresenta como metafísico, mas que levanta considerações materialistas ao constatar a dimensão relacional da linguagem e das coisas que se estabelecem a partir dela. Quase como uma força invisível, a linguagem imprime realidade a partir de suas virtualidades, na importância que dá ao *nome*.

Na linguagem, o gesto de nomear é responsável por um princípio basilar, que permite a comunicação das essências espirituais. Para Benjamin (2011), o nome é sonoro, e a linguagem da humanidade só é possível na medida em que Deus delegou à humanidade a tarefa de nomear as coisas. Porém, aqui há um impasse: a linguagem da humanidade é perfeita por poder nomear — ou, em outros termos, sonorizar —, enquanto a linguagem das coisas sofre da imperfeição da linguagem em relação à da humanidade, pela impossibilidade da fala. Para Walter Benjamin (2011), as coisas estão mudas:

Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia na matéria). O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som (p. 60).

A linguagem muda das coisas, que se comunicam em comunidade material, tem como elo simbólico o som. Através do nome e no nome, Deus torna cognoscível as coisas, mas a humanidade dá nome à medida que as conhece (Benjamin, 2011). Na língua muda das coisas, o som do nome poderia promover, em diálogo com Pierre Schaeffer, uma renovação do ouvir pelo fazer? A possibilidade de desvelamento da própria escuta no domínio do emudecido significa que algo mudo pode ter algo a ser dito. Me parece que é no movimento do indizível e invisível que reside parte dessa magia que Benjamin convoca em seu escrito: elaborar a dádiva do sonoro recebida pela humanidade a fim de receber a língua muda para então, sonorizá-la. Posto isto, como tornar comunicável a linguagem das coisas com a linguagem da humanidade? Se o símbolo é o som, que som seria esse? De qual lugar viria? Ao proferir o som do nome, seríamos capazes de (re)conhecer as coisas através do som?

OUVIR É COMO SE FOSSE CAÇAR SEGREDOS NO AR

O esforço de responder essas perguntas compõe parte do escopo de minha atual pesquisa nas artes da cena, direcionado às sonoridades. Neste campo de estudo, me proponho a investigar também as possibilidades de esgarçamento estético do tempo-espço no intuito de articular pensamentos filosóficos-estéticos sobre e a partir do som.

39) e o trabalho social impõe o ritmo da evolução, a profanação benjaminiana instaura a dialética entre o risco da alienação egoísta e a necessidade de submissão ao mundo, em prol da busca de um sentimento coletivo que não dispense nem a existência nem o pensamento crítico do indivíduo (Lima, 2021, p. 54).

Aqui designo o *som* como qualquer manifestação sonora, ou seja, vibrações de onda no espaço através da matéria. Ao falar de som, se presume o ato de escuta do som e, nesta relação entre emissão e escuta sonora, existem diversas variantes no meio do caminho a serem consideradas. É importante dizer que nem todas as vibrações de onda no espaço são perceptíveis ao ouvido humano; nem todo ser humano escuta e não apenas o ser humano é capaz de ouvir. Se considerarmos um conhecimento básico do estudo em acústica do campo da Física, temos o dado de que a audição humana tem a capacidade de perceber ondas de 20 Hz a 20.000 Hz¹³. Apesar desta constatação da percepção humana do audível, existem sons que vibram para além dos 20.000 Hz, do qual são chamados de *ultrasons*, e sons que vibram abaixo de 20Hz, os chamados *infrasons*. É interessante destacar que, mesmo que os ultrasons e infrasons não sejam perceptíveis, isso não significa que eles não existam ou que não façam parte da estrutura sonora do mundo, assim evidenciando a nossa limitação e alienação social, cultural, anatômica ou fisiológica enquanto humanos perante esses eventos sonoros¹⁴. Há evidências de como outras espécies se comunicam, organizam e se relacionam com outros seres do bioma através de frequências infra e ultrasonoras. Alguns desses exemplos são os golfinhos e morcegos com seus ecolocalizadores. Estes por sua vez emitem ultrassons de 150 a 160.000 Hz que se propagam e refletem em obstáculos, presas e outros seres dentro desse raio de vibração, tornando possível os voos noturnos e os nados em águas profundas dessas espécies de mamíferos. Já os elefantes da savana africana elaboram a coesão da manada por infrasons (1 Hz a 20 Hz) emitidos por suas cordas vocais que vibram pelo solo, estabelecendo uma interconexão entre o bando em um raio de vibração de até 10 (dez) quilômetros de distância.¹⁵

Nesta perspectiva, poderíamos criar um paralelo metafórico desta constatação de frequências sonoras inaudíveis ao ser humano em relação a falas de seres que historicamente não são escutados? Qual é o critério utilizado pela escuta ao realizar recortes na paisagem sonora, separando o que é aprazível do que é ruidoso? Em consonância com Jota Mombaça¹⁶ (2015, par. 31):

É possível dizer que, as falas subalternas, para a escuta dominante, vibram como os infra e ultrasons para a escuta humana, fora do campo de audibilidade. [...] interrogar o marco do que pode ser ouvido nos termos da cultura euroamericana, colonial, heterocentrada e cis-normativa dominante configura um gesto político-teórico no sentido de uma descolonização, um remapeamento da escuta que leva em consideração o ruído e as linhas-de-fuga que ele fissa na harmonia sobreposta.

13 Hertz (Hz) é uma unidade de medida de frequência do Sistema Internacional (SI) que expressa o número de repetições do fenômeno físico de onda em 1 (um) segundo.

14 Informações recolhidas por meio do sítio: <https://www.eauriz.com.br/frequencias-sonoras/> Data de acesso: 25/04/2024 às 11:42

15 Informações recolhidas por meio dos sítios: [Innate recognition of water bodies in echolocating bats | Nature Communications](#); [An Elephant's Silent Call | Science | AAAS](#) e [How Do Dolphins Use Echolocation? \(dolphinsplus.com\)](#). Data de acesso: 25/04/2024 às 12:30

16 Jota Mombaça é ensaísta e performer. É uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstrosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul-do-sul globalizado.

Existe uma espécie de gestão do sonoro através desta escuta dominante que Mombaça apresenta. Algo dentro da escuta regula e seleciona os sons tidos como audíveis e não audíveis, assim como no campo da visão, sobre coisas que são visíveis e invisíveis ao olho. Dialogando com o autor esloveno Slavoj Žižek¹⁷, essa força reguladora poderia aqui ser chamada de ideologia:

Parece mais fácil imaginar o “fim do mundo” que uma mudança muito mais modesta no modo de produção, como se o capitalismo liberal fosse o “real” que de algum modo sobreviverá, mesmo na eventualidade de uma catástrofe ecológica global... Assim, pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação (Žižek, 1996, p. 7).

Em diálogo com Mombaça, a ideologia então submete e regula a escuta, a visão e a imaginação — ou seja, a suposta experiência *espontânea* com o mundo, nossa noção de realidade. Mas, seus mecanismos de funcionamento não são e não podem ser discursivamente assumidos enquanto ideologia por ela mesma, pois correm o risco de desintegrar a percepção de realidade estabelecida por ela própria. Nisso, a ideologia que delimita o horizonte de possibilidades hoje enquanto estrutura capitalística é a ideologia do progresso. O *real*, como citado por Žižek no apontamento feito por Mombaça, diz respeito a essa vida espontânea que de algum modo oculta processos extrativistas de violência, exploração e consumo de ordem racial, de gênero, de classe e do ambiente, como peças integrantes dessa realidade. Por sua vez, essas peças são institucionalizadas, naturalizadas e amparadas pela lógica de progresso, que segue regulando e produzindo em si mesma a própria realidade. Portanto, a impressão de que as coisas vivem, apesar de tudo, de forma harmoniosa, de que convivem numa aparente *paz*, é parte resultante da produção e da manutenção dessa ideologia do progresso.

Portanto, segundo Žižek a ideologia seria uma virtualidade que imprime uma realidade efetiva às coisas, mas ela em si não é material: é um *real* artificializado, que regula praticamente todas as relações. Como se fosse o plano de fundo da paisagem, faz com que exista certa dificuldade em traçar uma linha que separe a ideologia da realidade efetiva. Ora, mas então, existe saída? Há como escapar da ideologia do progresso? Como distinguir uma coisa da outra?

O autor comenta que, paradoxalmente, mesmo atingindo todos os âmbitos de nossa vida, a ideologia não é absoluta. Na ideologia, o que é tido como o mais verdadeiro é o que se encontra no mais profundo da virtualidade ideológica: nela se oculta o real dos antagonismos. Já que a ideologia opera naquilo que se consegue ver e não ver, no que se consegue escutar e não escutar, o real dos antagonismos teria forças que invadiriam a virtualidade ideológica, a ficção simbólica, sob forma de *aparições espectrais* (Žižek, 1996, p. 32). Nesse raciocínio, o que escapa do escopo de realidade seria então o antagonismo: o *real* que resiste ao real, aquilo que resiste em ser absorvido pela tarrafa ideológica.

17 Slavoj Žižek é um filósofo, teórico cultural e intelectual esloveno. Ele possui trabalhos no campo da filosofia, onde relaciona hegelianismo, psicanálise e marxismo com teoria política, além de crítica de cinema e teologia.

No sentido do som, poderiam as *aparções espectrais* serem as vozes historicamente subalternizadas da qual Mombaça comenta? Vibrações, zumbidos, artefatos sonoros e ruídos — em jogo metafórico com os ultra e infrassons — que, mesmo constituindo a paisagem, de alguma forma escapam da audibilidade ideológica e perturbam a escuta como se fosse um assombro. Nisso, parece que alguns sons insistem em deslizar ruidosamente para dentro do ouvido e dele indicam direções rumo ao invisível. Mas, o que seria? Que direções seriam estas? Qual invisível?

ESCUTE, É O SOM DAS MONTANHAS DERRETENDO

No estudo *The Sound of Melting Mountains: A Sound Cartography of Mining in Minas Gerais, Brazil*, o pesquisador mineiro Frederico Pessoa (2022)¹⁸ disserta de forma crítica sobre o processo extrativista capitalista de mineração no estado de Minas Gerais, pela sua perspectiva de pesquisador sonoro. Para isto, Pessoa (2022) propõe uma cartografia sonora pondo em diálogo as diversas instâncias que esse processo extrativista implica a nível sociocultural, econômico, geográfico, histórico, simbólico, ambiental e, em especial, sonoro, na vida dos seres e das coisas que existem no que se compreende como território geográfico brasileiro e para além território.

No decorrer da cartografia, Pessoa (2022) elenca a noção de mapa pois um mapa é “algo não acabado, mas que permanece aberto para movimentos que o redimensionam e mudam para linhas de voo, que configuram novos mapas” (p. 3). Por se tratar da perspectiva sonora, o autor permite traçar formas de leitura e de escuta não tão fixas e abertas ao inesperado, pois considera que o som é uma entidade dinâmica, um objeto de experiência que muda constantemente e que nos coloca num estado de alerta (Pessoa, 2022). Ele comenta:

A multiplicidade de sons e temas que se confluem sob a perspectiva da intersecção histórico-espacial pela qual se origina a mineração brasileira e que queremos abordar, permite-nos ter uma compreensão mais ampla do significado de possíveis mudanças nas formas de pensar, ser e vida que devemos procurar alcançar. [...] Talvez precisemos ouvir a diferença, os modos de produção do conhecimento e a relação entre os seres que são vistos na alteridade ameríndia, por exemplo, que se baseiam na “cosmopolítica” onde os seres são equilibrados em sistemas de valores não excludentes. Talvez o primeiro passo seja ampliar, aprofundar e descolonizar a nossa escuta, para que sejamos sensíveis e possamos ser afetados pelas diferentes conformações do mundo, pelas diferentes formas de convivência entre os seres e, com isso, abandonarmos a nossa humanidade ensurdecidora (Pessoa, 2022, p. 3).

18 Frederico Pessoa é doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. É artista sonoro e membro do ESCUTAS: Grupo de Pesquisa e Estudos em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (grupo de pesquisa em sonoridades, comunicação, textualidades e sociabilidade) na Universidade Federal de Minas Gerais, onde também atua como engenheiro de som. Para consultar a obra do pesquisador-artista, acesse: <https://fredericopessoa.net>

É importante sublinhar aqui a diferença que existe entre *ouvir* e *escutar*. Para isto, utilizarei como guia a seguinte definição de Schaeffer: o ato de ouvir corresponde à ordem da percepção do sonoro como fenômeno físico¹⁹, a vibração das onda percebida pelos ouvidos (dependendo dos casos, até pela própria pele, de forma tátil), e escutar se refere a um primeiro grau de consciência da percepção do som. Nesta consciência incipiente há permissividade, análise e seleção da manifestação sonora segundo critérios discursivos, elencados de forma consciente ou não²⁰. É algo como dar atenção com o ouvido, na busca de um certo *entendimento* que, após a elaboração conjunta a outros conhecimentos, experiências, memórias e sensações, se tornaria o que o autor chama de *compreensão* do acontecimento sonoro²¹.

Essas conceituações, em consonância com o estudo de Frederico Pessoa, configuram o som e a escuta do som como formas de reflexão, articulação e produção de conhecimento sobre processos histórico-espaciais. Deslocar o ouvir da concepção de uma atividade passiva, segundo Salomé Voegelin (2010)²², significa conceber uma escuta que permite uma espécie de caminhada através da paisagem. O que eu escuto é sempre uma descoberta em potencial, e não apenas algo a ser recebido. Toda descoberta em som é generativa, remete à fantasia, sempre diferente, subjetiva e continuada: na escuta, eu estou no som e neste ato eu também gero aquilo que é ouvido (Voegelin, 2010, pp. 4-5).

Pessoa (2022) comenta que o vasto investimento de capital em pesquisa de novas tecnologias de escavação, extração, processamento e transporte na atividade de mineração traz, consequentemente, novas vibrações, ritmos e pulsações ao processo de comoditização da terra. Na atmosfera acústica das máquinas de mineração, há uma oposição avassaladora do som a outras atmosferas sonoras, seja pela sua potência de volume e intensidade, seja pela subsequente desertificação, ao tornar o solo num espaço praticamente sem vida, coagindo e expulsando seres humanos e não humanos que produziam até então o tecido vital daquela região escavada.

O som de serras elétricas, escavadeiras, perfuradoras, motores de caminhões, britadeiras, bombas e guindastes são alguns dos vários sons que habitam espaços que se propõem desenvolvimentistas, tecnológicos e progressistas, pois eles competem e se sobrepõem a outras sonoridades presentes no mesmo espaço geográfico. Segundo o autor, esta é a cartografia sonora do antropoceno, onde denuncia a ação humana de forma dominante e coercitiva

- 19 Existem pessoas surdas que não ouvem absolutamente nada, outras possuem níveis de dificuldade para ouvir, em maior ou menor grau. Apesar disso, existe também o fenômeno tátil do som através da vibração das ondas sonoras no espaço. Neste estudo, este grau de manifestação sonora também é considerado, assim como a percepção do som pelos ouvidos.
- 20 Apesar de Schaeffer aparentemente apostar numa espécie de racionalização do processo ouvir-escutar-entender-compreender, me interessa destacar as possibilidades que a escuta atenta proporciona ao se prostrar diante do som/objeto sonoro enquanto produção/fruição estética, filosófica e de pensamento, sem chegar numa pretensa *totalidade* do que significa determinado som e sim suas nuances dinâmicas de significação.
- 21 Há outras abordagens e classificações utilizadas dentro dos estudos sobre a escuta. Ver *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* de Pauline Oliveros (2005) e *O óbvio e o obtuso* de Roland Barthes (2009).
- 22 Salomé Voegelin é escritora, pesquisadora, praticante e professora de som na London College of Communication, University of Arts em Londres, Reino Unido. Trabalha a partir da lógica relacional do som para focar entre e no liminar, onde diferentes disciplinas se encontram para lidar com questões contemporâneas, e onde demandas feministas, decoloniais e pós antropocêntricas podem engendrar possibilidades de conhecimento diferentes e plurais. Ela está envolvida no potencial transversal e transdisciplinar do som — ouvir através de disciplinas e processos, a fim de desenvolver uma hibridação de pesquisa onde habilidades e metodologias musicais, artísticas e humanas possam gerar uma resposta contemporânea às emergências climáticas, de saúde e sociais. É autora dos livros *Listening to Noise and Silence* (2010), *Sonic Possible Worlds* (2014/21), *The Political Possibility of Sound* (2018) e *Uncurating Sound* (2023).

perante a T(t)erra — tanto no sentido global do planeta Terra quanto no sentido da terra enquanto solo material vivo (com minérios, aquíferos, fungos, raízes, e todo outro tipo de matéria viva e não viva na área terrestre).

Para Frederico Pessoa (2022), essa cartografia sonora não revela apenas uma ação extrativista do presente das mineradoras em regiões do estado de Minas Gerais, mas desvela um tipo de atividade que o autor compara a uma flecha do tempo, que historiciza o processo colonial estruturante do Estado e do território que funda o que conhecemos hoje como Brasil. No século XVIII, a região integrou o Ciclo do Ouro, destacando-se como um dos focos principais de extração de ouro e diamantes com mão de obra de africanos escravizados para o império português. O Arraial de Tejuco, que mais tarde tornou-se uma cidade, renomeada de Diamantina, foi o centro dessa produção. Estima-se que foram enviadas em torno de 800 toneladas de ouro para a coroa portuguesa, negociadas entre vários outros países europeus em parcerias, tratados, débitos e demandas comerciais.

Se fosse possível transportar e aguçar nossos ouvidos para o período de mineração colonial, quais sons perceberíamos no espaço? Muito provavelmente, ouviríamos o som de chicotadas, picaretas em pedras, instrumentos de tortura, enxadas na terra e gritos agonizantes de dor das pessoas escravizadas. Ao mesmo passo em que também poderíamos ouvir o som dos gritos das rebeliões, protestos e insurreição das pessoas escravizadas em oposição à sua escravização, assim como som de tambores e cânticos entoados em múltiplas línguas de origem africana, nos quilombos (Law, 2006).

Nestas mesmas regiões, a atividade mineradora colonial se industrializou e se manteve como um dos projetos econômicos brasileiros mais relevantes, caracterizando o neo-exativismo contemporâneo.

Em 2015, a empresa Samarco (onde as companhias parceiras são a Vale S/A e BHP Group Ltd) foi responsável por um dos maiores crimes ambientais na história do Brasil. O rompimento de uma barragem de rejeitos no município de Mariana-MG causou a destruição de extensas áreas verdes e ecossistemas diversos, abrangendo a comunidade de Bento Rodrigues com lama tóxica, e matando o rio Doce, cuja bacia se estende desde o centro do estado de Minas Gerais ao norte do estado do Espírito Santo, onde está localizada a sua foz. Inúmeras comunidades e áreas urbanas ao longo do seu caminho tiveram seus meios de subsistência e o abastecimento de recursos hídricos afetado. Comunidades de povos indígenas que habitam a bacia hidrográfica, como os Krenak, foram enormemente impactados, pois o rio não era apenas sua fonte de água e comida, mas também ocupavam um lugar sagrado no seu modo de vida (Pessoa, 2022, pp. 12-13).

Em 2019, outro crime ambiental ocorreu no mesmo estado no município de Brumadinho-MG, tendo a empresa brasileira Vale S/A e a subsidiária alemã TÜV SÜD como responsáveis pelo crime. A barragem da Mina do Córrego do Feijão rompeu dia 29 de janeiro matando 272 pessoas e despejando 6,5 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração na bacia do Rio Paraopeba. As investigações apontaram que as empresas sabiam do risco do rompimento da barragem, tendo a consciência de que o nível de segurança na barragem estava abaixo do



recomendado por padrões internacionais, porém mesmo assim decidiram continuar com as atividades na área. O impacto é sentido até hoje na região: a pesca é uma atividade proibida, os níveis de quadros de depressão entre moradores de Brumadinho aumentaram drasticamente, além do sofrimento das famílias que ainda aguardam as equipes de busca em encontrar seus parentes ainda desaparecidos no meio da lama tóxica (Mansur, 2023).

A partir desse explanado, é possível afirmar: o extrativismo é um pensar, um fazer, um modelo que atravessa o tempo histórico e rompe barragens de concreto e barreiras de som, como uma flecha. Cria expectativa de progresso, esperança de avanços de diversos níveis, porém a riqueza que se gera só é possível a partir do empobrecimento e da ruína do mundo, típicos da existência sistemática do capitalismo.

Nessa flecha retilínea, é possível assemelhá-la a uma linha bidimensional simples, em orientação de seta. Nela temos um atrás e um à frente. *Avante, adiante, evoluir e desenvolver* são imperativos comumente usados para se referir a processos cuja fé no progresso precisa superar algo para seguir em frente. Se há algo de produtivo na promoção de desenvolvimento, seja ele social, político, econômico ou cultural, qual seria o ponto de partida? Para qual direção? Superar o quê? O que determina o que é obsoleto e antigo, e o que é novo, necessário e progressista? Num histórico sociocultural brasileiro marcado pelo processo colonial, regimes autoritários e de abafamento de revoltas populares que vão do Império à República, da ditadura militar à redemocratização, dos quais se mantiveram e se sustentam em nome do progresso, ainda é possível considerar o progresso como caminho?

Os critérios do progresso compreendem uma lógica implicada em formas de pensar atreladas a processos de exclusão e segregação, historicamente marcados pela modernidade. Por onde passou e continua passando, essa modernidade produz destruição ambiental, genocídios, coerção e subjugação de muitas vidas. Com suas hierarquias de poder, raça, gênero e classe, terrorismo de estado, guerras por recursos naturais e diversas outras relações, a modernidade posiciona o *outro* como passível de ser explorado cultural, intelectual, social e economicamente.

Penso que o som — ou, pelo menos, determinadas formas de como se compreende a escuta do som — permite uma articulação sensível e filosófica diante de seus diversos fenômenos. Soar e emitir som compõem o espectro vibracional do mundo daquilo que está à espera de ser ouvido, que é feito na escuta. São vozes, rangidos e ruídos que, por vezes implicados na ordem acusmática, desvelam o real que os olhos não são capazes de perceber.

Em suma, as reflexões sobre o som e a escuta revelam aqui uma complexidade das relações sociais e históricas que constituem nossas experiências de mundo. O som então não se reduz apenas a um mero fenômeno físico, mas um *medium* de (des)velar e desafiar (ou conservar) estruturas de poder que perpetuam a exclusão. Ao se propor escutar, é possível perceber as nuances dos pretensos silêncios que compõem a paisagem, oferecendo uma oportunidade de reimaginar o mundo em termos mais ampliados. A escuta se torna, assim, uma prática de subversão à ideologia do progresso e, conseqüentemente, de transformação, que nos convida a reconsiderar o que significa ouvir o *outro* sem minimizá-lo a um mero outro.

Se onde há vida não há silêncio, talvez mesmo onde não há vida possa haver som.

REFERÊNCIAS

- Barahuna, E. (7 de outubro de 2017). O batedor. *Alma Arreana*. <https://almaacreana.blogspot.com/2017/10/o-batedor.html>
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso* (Trad. L. Novaes). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1982).
- Benjamin, W. (2011). *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921) (Trad. S. Kampff Lages e E. Chaves). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1975).
- Benjamin, W. (2020). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (Trad. G. Valladão). L&PM: Editores. (Trabalho original publicado em 1936).
- Benjamin, W. (2013). *O capitalismo como religião* (Trad. N. Schneider & R. Ribeiro Pompeu). Boitempo. (Trabalho original publicado em 1921).
- Dalbem, L. (2023). *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* [Apresentação da performance-palestra]. Departamento de Música (DMU), Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
- Dalbem, L. (14 de março de 2024). *perfo-palestra - semana da música - como sonorizar aquilo que não tem nome? - dezembro 2023* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hbr77u0zzm0>
- Law, R. (2006). Etnias de africanos na diáspora: novas considerações sobre os significados do termo 'mina'. *Tempo*, 10(20), 98–120. <https://doi.org/10.1590/S1413-77042006000100006>
- Lima, F. C. (2021). *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade*. Hucitec Editora.
- Mansur, R. (25 de janeiro de 2023). *Quatro anos da tragédia em Brumadinho: 270 mortes, três desaparecidos e nenhuma punição*. G1. <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/01/25/quatro-anos-da-tragedia-em-brumadinho-270-mortes-tres-desaparecidos-e-nenhuma-punicao.ghhtml>
- Mombaca, J. (6 de janeiro de 2015). Pode um cu mestiço falar? *Medium*. <https://medium.com/@jota-mombaca/pode-um-cu-mesticofalar-e915ed9c61ee>
- Oliveros P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. Deep Listening Publications.
- Pessoa, F. (2022). The sounds of melting mountains: a sound cartography of mining in Minas Gerais, Brazil, 2022. *Pulse: The Journal of Science and Culture*, 9, 1–21. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10547283>.
- Schaeffer, P. (1993). *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar* (Trad. I. Martinazzo). Editora Universidade de Brasília. (Trabalho original publicado em 1966).



Voeglin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound*. Continuum International Publishing Group.

Weerasethakul, A. (Diretor). (2021). *Memória* [Filme]. Illuminations Films.

Žižek, S. (1996). O Espectro da Ideologia. In S. Žižek [Org.]. *Um Mapa da Ideologia* (pp. 5-40). Contraponto Editora.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

