

**A SEREIA DO BRÁS  
ORALIDADE E ANTROPOFAGIA NA CULTURA BRASILEIRA<sup>1</sup>**

**THE MERMAID FROM BRÁS  
ORALITY AND ANTHROPOPHAGY IN BRAZILIAN CULTURE**  
Luiza Spínola Amaral<sup>2</sup>

**Resumo**

A partir da noção de que tanto as musicalidades de uma determinada época quanto as sonoridades que compõem os ambientes são fontes inesgotáveis para a reflexão acerca de uma escuta cultural, este artigo parte do conceito de paisagem sonora, desenvolvido por R. Murray Schafer, para analisar o soar das sirenes como um sinal comunitário, aproximando-o do soar dos sinos e do canto das sereias. Depois, com base nos estudos da oralidade, sobretudo de Jerusa Pires Ferreira e Adriana Cavarero, destaca a dimensão sonora da linguagem, apresentando exemplos musicais e poéticos que ressaltam a relação entre a escuta e o seu ambiente, no intuito de salientar sua capacidade de ressignificação dos signos sonoros. Por fim, com o objetivo de apresentar um exemplo da oralidade antropofágica brasileira, se ancora na teoria da cultura latino-americana de Amálio Pinheiro, e traz à tona o pregão de uma vendedora de café, na feira do Brás, em São Paulo, que soa como uma sirene.

**Palavras-chave:** Paisagem Sonora. Sirene. Oralidade. Antropofagia. Cultura brasileira.

**Abstract**

Based on the notion that both the musicalities of a given era and the sounds that make up the environments are inexhaustible sources for reflection on cultural listening, this article starts from the concept of soundscape, developed by R. Murray Schafer, to analyze the sound of sirens as a community signal, bringing it closer to the ringing of bells and the siren song. Then, based on oral studies, especially by Jerusa Pires Ferreira and Adriana Cavarero, it highlights the sound dimension of language, presenting musical and poetic examples that highlight the relationship between listening and its environment, with the aim of highlighting its capacity for resignification of sound signs. Finally, with the aim of presenting an example of Brazilian anthropophagic orality, it is anchored in the theory of Latin American culture by Amálio Pinheiro, and brings to light the auction of a coffee seller, at the Brás fair, in São Paulo, who sounds like a siren.

**Keywords:** Soundscape. Siren. Orality. Anthropophagy. Brazilian culture.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho 6 [Mídias primárias: o encontro cara a cara, a presença do corpo], do VIII ComCult, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC, São Paulo – Brasil, 16 a 18 de novembro de 2023.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora substituta no Curso de Comunicação Organizacional da FAC-UnB. E-mail: luizaspinola@gmail.com.

### **Sobre sireias, sirenes e sinos: os sons como sinais comunitários**

Os sons sirênicos, característicos das paisagens urbanas, parecem hoje tão atormentadores quanto outrora parece ter sido o antigo canto feiticeiro das sireias. Ou, talvez, em pleno século XXI, já estejamos simplesmente acostumados com os ambientes ruidosos das grandes cidades. Seja como for, as sirenes derivam do ambiente urbano e industrial e soam em toda parte: nas ruas, com o alarma em ambulâncias, nas viaturas de polícia e de bombeiro; nos prédios, para assinalar incêndios, acidentes e outros casos de emergência; nos estabelecimentos industriais e escolares, marcando horários e delimitando o tempo de trabalho e do lazer; e, também, nos ambientes mais íntimos da vida, por meio de celulares, tablets e afins, repercutindo cronogramas, prazos e compromissos, sempre imprescindíveis e inadiáveis, e transformando, por fim, o deleite acústico das antigas e traiçoeiras vozes canoras, na escuta alerta de sinais sonoros, operativos e funcionais, no que tange ao direcionamento da vida social. O sinal de alerta convoca o engajamento do ouvido, muitas vezes desatento.

Com o objetivo de favorecer a observação do conjunto de sons, - agradáveis e agressivos, fracos e fortes, ouvidos ou ignorados -, com os quais vivemos num ambiente sonoro cujos objetos devem ser analisados em consonância com a escuta humana, o compositor e pesquisador, R. Murray Schafer, cunhou o conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*) e possibilitou a compreensão simbólica de certas formas do som. De acordo com suas pesquisas, todas as estruturas sociais possuem sinais comunitários, ou seja, sons específicos que sincronizam a vida social, regulando a dinâmica da vida em sociedade. Entretanto, esses sinais se modificam junto das transformações socioculturais ao longo da história humana, de tal modo que, hoje, pode-se dizer que o soar das sirenes corresponde às badaladas dos sinos das igrejas em tempos passados. Com a secularização da vida e o aumento dos ruídos ambientais, o toque dos sinos foi perdendo importância e alcance acústico, abafado pelo tráfego, pelos ruídos de obras, aviões e máquinas de toda ordem.

Assim, à medida que declina, o sino parece ser gradativamente substituído pelas sirenes:

A sirene, como o sino, irradia energia em todas as direções e de maneira uniforme. De fato, ela poderia ter adquirido a mesma numinosidade se não tivesse tido usos tão diferentes, pois a sirene difunde a angústia. É um som centrífugo, destinado a dispersar as pessoas em seu caminho. (Schafer, *A Afinação do Mundo*, 2011, p. 251)

Acerca, então, de suas divergências, nos alerta: “enquanto o sino da igreja envolve a comunidade com um encanto protetor, a sirene fala de sua desarmonia” (Schafer, *A Afinação do Mundo*, 2011, p. 252), disseminando o medo e a angústia, já que se trata de um som “destinado a dispensar as pessoas em seu caminho” (Schafer, *A Afinação do Mundo*, 2011, p. 252). Além disso, o tom alto e agudo da sirene se destaca em ambientes de ruídos graves, o que favorece a sua escuta e o estado de alerta que ela clama. Desse modo, continua a simbolizar, tanto quanto o canto das antigas vozes femininas, um perigo mortal, aproximando-se, ainda, do grito humano de dor ou de sofrimento. Importante frisar que esse sentimento de angústia e dispersão disseminado pela sirene tem que ver com o próprio sentido utilitário dado a este som pelas sociedades. Tratando-se, portanto, de uma escuta funcional, de mera submissão aos efeitos do som.

### **O labirinto da escuta: um sentido de submissão aos sons ou de recriação artística?**

A partir do conhecimento etimológico de três verbos alemães *gehören* (pertencer), *gehörchen* (obedecer), *hörigsein* (estar submetido), todos aparentados com *hören* (ouvir), o filósofo Jean Gebser (2011) demonstra o poder conjurador da escuta, como um sentido mágico, que deriva de uma entrega cega, ou seja, “sem uma consciência desperta” (Gebser, 2011, p. 109). Dar ouvidos ao outro (seja este outro uma voz, um som, uma música, uma paisagem, uma ideia ou o que quer que seja) significa deixar-se penetrar por este outro, ser tomado e dominado por ele, entregando-se sem resistir. Quer isso ocorra de forma consciente ou não.

A escuta está sempre aberta, não tem pálpebras, portanto, é naturalmente receptiva ao outro, acolhendo-o sem ver, por assim dizer. Basta que seja capturada por alguma sonoridade para que seja toda ouvida. Por isso, está associada a uma paixão, cujo étimo latino ‘*passio*’, - o ‘*pathos*’ grego, que dá origem à palavra ‘patologia’ -, implica um padecimento, um sofrimento e, também, uma loucura ou uma *mania*, como os gregos também denominavam suas paixões. Assim, nos diz Jerusa Pires Ferreira: “não há escuta, entendimento, apreciação, entrega, que não se fundamente na compulsão obsessiva, na repetição desvairada, trazida do objeto poros adentro. Onde poros significa, aliás, saída, aporia ou impasse”<sup>3</sup> (Ferreira, *Escuta, Poesia, Mania*, 2016, p. 01).

---

<sup>3</sup> Texto ainda inédito de Jerusa Pires Ferreira, denominado “Escuta, Poesia, Mania”, concedido para esta autora durante um curso na PUC-SP, no primeiro semestre de 2016.

Como um sentido interno e labiríntico, a escuta também conduz para certos impasses e ressignificações, que podem alterar o sentido arbitrário atribuído aos sons pelas culturas. De acordo com Jerusa Ferreira, no mesmo artigo supracitado:

Há de se estar tão poroso ao objeto do amor, da fruição, da arte, que levamos tudo a um desesperado tropismo, a uma repetição incansável, que só se esgota em si mesma ou se transforma em memória, ou fragmentos eternos, que se vão diluir em outras repetições.” (Ferreira, *Escuta, Poesia, Mania*, 2016, p. 01)

Sob uma perspectiva artística e criativa, são essas outras repetições que vão levar à renovação dos símbolos, aqui, no caso, sonoros. Jerusa reforça que repetir significa “recuperar outros prismas, aliviar as tensões para nos retirar de uma mediania, que apenas roça pelas coisas, transformando-as numa fugacidade que as dissolve e banaliza”. E conclui, de maneira sutilmente antropofágica: “é como a eucaristia, que significa a boa devoração, para trazer a si o outro” (Ferreira, *Escuta, Poesia, Mania*, 2016, p. 01).

De maneira menos poética e mais didática, o pesquisador e músico brasileiro, José Miguel Wisnik, nos explica que a criação musical se dá mediante o jogo entre som e ruído, ou seja, “trabalha para extrair dos ruídos do mundo formas de ordenação sonora” (Wisnik, 1989, p. 33). Um exemplo claro desse jogo pode ser percebido por meio de uma emblemática composição de Edgar Varèse. Embora de modo menos recorrente do que hoje, as sirenes já deviam repercutir como um ruído marcante na cidade de Nova York, ainda no ano de 1915, quando o compositor francês para lá se mudou de Paris, com o domínio completo da linguagem revolucionária da música do início do século<sup>4</sup>. Foi, então, somente nos Estados Unidos que elegeu viver, que conseguiu libertar-se de toda tradição europeia para compor sua obra mestra, *Ionisation*, elaborada entre 1929 e 1931, mas estreada somente em 1933. E que serviu, inclusive, como inspiração para John Cage, quando este decidiu romper com as regras harmônicas do dodecafonismo. Segundo Cage, a partir de Varèse a dimensão audível de todo e qualquer fenômeno sonoro, muito além da música, se tornaram possibilidades para a criação sonora<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Nos referimos aqui à revolução rítmica proposta por Stravinsky e à pulverização do sistema tonal, liderado por Schönberg e a Escola de Viena.

<sup>5</sup> Acerca da obra de Varèse, John Cage diz: “Mais clara e ativamente do que qualquer outro de sua geração, ele estabeleceu a presente natureza da música. Tal natureza não provém das relações de altura (consonância-dissonância) nem de doze sons ou de sete mais cinco (Schönberg-Stravinsky), mas de uma aceitação de todos os fenômenos audíveis como material próprio para a música” (Cage *apud* Campos, 1998, p. 115).

Segundo a análise de Augusto de Campos (1998), em *Ionisation*, a música parece ser precisamente aquilo que não soa pelos sons. A obra, composta apenas de timbres percussivos tratados orquestralmente e não apenas como apoio rítmico, tende a obstruir o discurso melódico e harmônico, característico da noção tradicional da música, e a substituí-lo pelo vozear das sirenes “como seu residual semântico, conotativo do mundo urbano e industrial” (Campos A. d., 1998, p. 118). Ainda segundo Campos, trata-se de “uma melodia de timbres sem melodia”, na qual o compositor logra extrair,

não uma convulsão caótica, mas uma disciplinada explosão sonora. (...), onde as sirenes vozeiam sua angústia abstrata, descrevendo como pretende o autor, ‘belas curvas parabólicas e hiperbólicas’, que soam, porém, como perguntas-sem-resposta em um universo desconhecido. (Campos A. d., 1998, p. 103)

O que parece haver, em suma, nessa criação, digamos, contra musical, é a incorporação dos ruídos paisagísticos e sua recriação em novas formas de ordenação sonora. Nesse sentido, o que poderia ser classificado como um sinal sonoro comunitário ganha um novo sentido musical. Obras como essa, ou mesmo muitas das obras de John Cage, pelo estranhamento provocado no ouvinte, forçam a percepção a voltar-se atentamente para a escuta dos sons ambientais, aos quais encontra-se submetida, na medida em que os conduz aos palcos musicais e ao campo luminoso da consciência. Desse modo, favorecem a desautomatização da escuta, agregando ao processo das criações musicais sonoridades aparentemente estranhas, desimportantes e distantes do mundo artístico tradicional.

Entendendo que a língua também possui uma dimensão fundamentalmente sonora e musical, o mesmo pode ser dito sobre a criação linguística. Ou seja, ela também trabalha mediante o jogo entre som e ruído, de modo a extrair sentido a partir dos ruídos do mundo. Esse jogo foi levado às últimas consequências por alguns intelectuais russos ligados à *Opoiiaz*<sup>6</sup>, especialmente

---

<sup>6</sup> Para o grupo da *Opoiiaz* “a linguagem poética cria um sistema, cujos principais pontos mostram um *desvio da norma*, isto é, da linguagem prática”, de modo que são rejeitados todos “aqueles estratos da linguagem que se relacionam com os fenômenos mentais” (Pomorska, 2010, p. 34). Com isso, a linguagem poética se distancia da linguagem prática, entendida como um “sistema de signos automatizados” (Pomorska, 2010, p. 34). Dispensando os estudos semânticos e os problemas de significado, o universo dos sons emerge para o campo luminoso da consciência: “as obras dos estudiosos da *Opoiiaz* mostram eloquentemente que o seu interesse estava focalizado estritamente na natureza do som e nos padrões sonoros do texto literário” (Pomorska, 2010, p. 36). Conforme mostrará a mesma Pomorska, no livro acima citado, certos exageros formalistas, ao separar linguagem poética e prática, foram tratados e reconsiderados pelo russo Iuri Tinianov, com suas noções de séries próximas e distantes, função e princípio construtivo.

Kliebnikov, quando criou a ‘linguagem *transracional*’, e mesmo por alguns poetas dadaístas alemães, como Hugo Ball e Kurt Schwitters, que chegaram mesmo a produzir poemas puramente sonoros, dispensando o sentido semântico das palavras para transformá-las, novamente, em ruídos. Nesses casos, pontua Schafer, “o significado da palavra é sacrificado pela sonoridade e as palavras conservam a beleza da emoção não articulada” (Schafer, *O Ouvido Pensante*, 1991, p. 236)<sup>7</sup>. De modo mais sutil, mas ainda ressaltando a musicalidade da língua, o poeta brasileiro José Chagas traz o murmúrio do vento para dentro do seu poema, quando diz: “o vento / venturoso vivo vento / violentando o avental da terra” (Chagas, 1994, p. 60), ou seja, pela repetição dentilabial do “v” a ventania se intromete dentro das sílabas e se manifesta na boca. Isso para não falar de Guimarães Rosa, que criou uma linguagem a partir das oralidades tupinizantes e matutas do sertão mineiro.

Conforme pontua a filósofa da expressão vocal, Adriana Cavarero: “a voz não é apenas som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive. A língua imita a sonoridade do ambiente, entra em sintonia com a sua música” (Cavarero, 2011, p. 177). Disso resulta a musicalidade particular que nos faz reconhecer uma língua da qual não entendemos uma palavra ou mesmo as diferenças de sotaques e de expressões específicas e marcantes de uma língua quando falada em regiões diferentes. Além disso, ainda reforça a relação entre a percepção acústica e o sentido do espaço. Como explica Christoph Wulf: “a combinação do ouvido e do sentido do espaço corresponde à implantação morfológica do sentido de equilíbrio na orelha. Com o ouvido, nós nos “localizamos” no espaço e garantimo-nos a posição de pé e o equilíbrio” (Wulf, 2007, pp. 59-60). Isso significa que o aspecto tridimensional do espaço manifesta-se através do ouvido, que apreende não somente a dinâmica da gênese do tempo (ligada a sucessões temporais), mas também a percepção espacial: “no ouvido, o sentido de equilíbrio, as percepções do espaço e do tempo condicionam-se mutuamente e se reforçam” (Wulf, 2007, p. 60).

Por isso, segundo Décio Pignatari (Pignatari & Favaretto, 1996), a beleza da moderna música de concerto ocidental se encontra nessa capacidade de incorporar, em uma arte temporal, a

---

<sup>7</sup> Sobre essa dimensão não articulada da linguagem, Schafer ainda pontua: “sussurros e gritos. Quantas expressões vocais não articuladas existem? Quantas interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos, rugidos?” (Schafer, *O Ouvido Pensante*, 1991).

dimensão do espaço. Sua fala foi extraída de uma participação no programa “Diálogos Impertinentes”, produzido pela TV PUC-SP, no ano de 1996, e cujo tema abordado foi “O Belo”. Na ocasião, Caio Túlio Costa, então jornalista da Folha de São Paulo, questiona o poeta sobre a beleza da arte moderna, quando esta lhe parece representação da própria morte. Nas suas palavras:

Depois de Mozart, a rigor, não há música. Você tem arremedos, coisas maravilhosas, você tem Beethoven, por exemplo, mas sua obra trata de um objeto matemático, apesar da sua grandiosidade. Não tem pintura depois de Cézanne. Depois do mercado, acabou a arte. O resto é arremedo, maneirismo. Aí eu acho que a discussão do belo fica completamente ociosa num século em que o que vale é a tecnologia, é o mercado. Acabou a ideia de arte enquanto tal porque ninguém conseguiu uma explosão do tamanho dessas que eu citei. (Costa *apud* Pignatari & Favaretto, 1996)

Décio responde com certa ironia, mas de modo bem didático:

Imagine um mundo, um universo que tivesse só uma dimensão, só traço, se aparecesse um plano na frente ninguém ia entender. Imagine uma pessoa que vivesse só no plano, se aparecesse a terceira dimensão ele não ia entender. Imagine uma pessoa que vivesse no volume, se aparecesse a dimensão tempo ele não ia entender. E o Caio não entendeu! Quer dizer, ele pensou em termos de espaço, Cézanne tudo bem, só que quando chega o cubismo há a intrusão do tempo, é Einstein, é a teoria da relatividade, é o tempo. Então, é um objeto visto ao mesmo tempo de diversos ângulos, é a introdução do tempo naquele espaço aparentemente bidimensional. Segundo: quando você chega na música, inverte-se o processo. O Anton Webern dá intervalos tão grandes, fazendo os *clusters* de sons soltos, que você perde a noção de ligação e aqueles sons parecem cachos coloridos, soltos no espaço. A música, que é uma arte do tempo, introduz o espaço. E depois vem a estereofonia e tal e tal... Isso que eu estou dizendo. (...) Mozart é maravilhoso, sempre, mas bem, só de ouvir uma sonata de Debussy, meu Deus, que é um dos meus deuses, bem, só Debussy... Para não falar da escola de Viena e Stockhausen, mais recentemente. Mas, enfim, eu acho que você está correto na sua argumentação, eu aceito! Essa arte que você falou, de fato, morreu, mas acontece que entraram outros parâmetros em jogo e eu vejo, pelo que você citou, que você não está reconhecendo. (Pignatari & Favaretto, 1996)

### **Ulisses e as sereias: recriações míticas nos espaços urbanos**

Segundo Haroldo de Campos (1996), o “urbano Ulisses” encontra-se imerso em um novo ambiente acústico: “Serena agora o canto convulsivo / o doceamargo pranto das sereias / (ultrassom incaptado a ouvido humano).” E, tendo “sobrevivido ao mito”, já nada mais sabe de sereias: “Capitula / (cabeça fria) / Tua hýbris. / Nem sinal / De sereias. / Penúltima / - é o máximo a que aspira / tua penúria de última / Tule. / Um postal do Éden / com isso te contentas. / Açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano”.

Esse novo ambiente sônico, como vimos, também foi tema para as pesquisas do musicólogo, R. Murray Schafer. De acordo com ele, as paisagens acústicas da cultura atual, como consequência das revoluções técnica, elétrica e eletrônica, já não mais comportam os sons da

natureza. E pergunta-se: “pássaros, folhas, gritos de animais, variedades do vento e da água. Onde isso entrará no sonógrafo do mundo contemporâneo? Haverá ainda movimento em pianíssimo? Haverá logo uma sessão em adágio?” (Schafer, *O Ouvido Pensante*, 1991, p. 193). De acordo com o autor, hoje, 68% dos sons que compõem o ambiente humano derivam de utensílios mecânicos e tecnológicos, 26% de sons humanos e apenas 6% de sons naturais. O que designa o completo inverso das culturas arcaicas.

Neste contexto, pode-se considerar o futurista italiano Luigi Russolo como um profeta na arte dos sons, quando, antecipando toda a vanguarda da música de concerto da segunda metade do século XX, elaborou a sua orquestra de ruídos. Segundo o compositor, no seu manifesto futurista sobre a Arte dos Ruídos:

Toda a vida antiga foi silêncio. No século dezenove, com a invenção das máquinas, nasceu o Ruído. Hoje, o Ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Durante muito séculos, a vida se desenvolveu em silêncio ou, no máximo, em surdina. Os ruídos mais fortes que interrompiam este silêncio não eram nem intensos, nem prolongados e nem variados. Uma vez que, com exceção dos terremotos, furacões, tempestades, avalanches e as cascatas, a natureza é silenciosa. (Russolo, 1913, p. 01)

E sobre sua proposta estética, Schafer nos explica:

[Luigi Russolo] demonstrou que, desde a invenção da máquina, o homem estava sendo gradualmente condicionado por esses novos ruídos, e este condicionamento estava modificando sua suscetibilidade musical. Russolo defendia o fim do exílio do “ruído” na esfera do desagradável e insistia que as pessoas abrissem seus ouvidos para a nova música do futuro. (Schafer, *O Ouvido Pensante*, 1991, p. 138)

No que concerne aos sons vocálicos, no entanto, em meio a algaravia da nova paisagem sonora, conclui por fim: “o que deveria ser o mais vital som da existência humana está pouco a pouco sendo pulverizado sob sons que podemos chamar, muito acuradamente, de ‘não humanos’” (Schafer, *O Ouvido Pensante*, 1991, p. 192). Neste sentido, pode-se dizer que Adriana Cavarero tem mesmo razão quando disserta sobre o trágico fim das sereias: “sem palavras nem gritos, perdida também a antiga memória do canto, assim morre modernamente a sereia” (Cavarero, 2011, p. 135). Arrastadas pelas águas do imaginário ocidental, as sereias retornam à modernidade novamente monstruosas, mas, agora, se revelam mudas como um peixe. Impossibilitadas de cantar, já não simbolizam a fórmula visual de um *pathos* acústico, senão que expõem aos olhos a representação da própria morte. Essa representação, segundo a autora, pode ser identificada por meio de duas imagens: quer com a imagem de um corpo desprovido da cabeça e, portanto, impossibilitado de cantar, como a sereia segundo a concebe René



Magritte; quer se revele muda, aprisionada pelo sistema da visão, como na concepção de Franz Kafka (2013). Diferente, entretanto, da mudez conforme a elaboração de Magritte, que se dá por meio do enxerto da cabeça de peixe no corpo feminino, as sereias de Kafka decidem se calar, embasbacadas quando avistam Ulisses e percebem a arrogância no seu rosto.

Assim, tanto Cavarero quanto Schafer concordam que há certa negligência no tratamento dado à voz e aos sons, tanto pelos estudos da linguagem quanto pelos estudos das paisagens sonoras, que parecem ser fruto de um conhecimento logocêntrico, racional e visual, que fundamenta grande parte da construção científica do mundo ocidental. Até mesmo no estudo das imagens ditas audiovisuais, conforme pontua Michel Chion, a centralidade da visão parece ser inquestionável: “continua-se a dizer <<ver>> um filme ou um programa, ignorando a modificação introduzida pela banda sonora” (Chion, 2011, p. 07).

Em suma, se por um lado pode-se inferir que as vozes tenham sucumbido aos sons, por outro, quando toda forma de ruído reverbera como possibilidade musical, pode-se supor que o canto mortal das sereias continue a soar sob uma nova configuração sonora, mais próxima da realidade acústica atual, ou seja, o som das sirenes. No entanto, cabe ainda trazer à tona, como pergunta final, o problema de como se estabelece a relação entre os sons das paisagens e suas vozes nas culturas de tradição marcadamente oral e, portanto, auditiva e musical, como a brasileira. Ao que parece, coisas estranhas e engraçadas acontecem nessas paisagens, que parecem desestabilizar a normatividade arbitrária e coercitiva dos signos sonoros.

### **A boca voraz da sereia do Brás: oralidade antropofágica na cultura brasileira**

Como pretendemos ter deixado claro até aqui, tanto as musicalidades de uma determinada época quanto as sonoridades que compõem os ambientes dessa cultura são fontes inesgotáveis para a reflexão acerca de uma escuta cultural. Há sempre uma troca, um jogo, um vínculo entre as criações sonoras e as paisagens acústicas nas quais se inserem. Analisando mais especificamente o caso do Brasil, América Latina e Caribe, Amálio Pinheiro destaca a presença da natureza nas vozes, quando diz que “os biomas não são um “em si” do lado de fora, mas sim partículas, qual plâncton ou húmus, que enxertam todas as falas” (Pinheiro, *Jerusa: a senhora barroca*, 2019, p. 63), de modo que não há isolamento entre voz e natureza/cultura. Ressalta, ainda, em um outro texto, a permanência da voz: “a formação cultural do continente latino-

americano não pode deixar de ressaltar, em todos os graus e variantes, a presença da voz e das oralidades, combinadas ou não às inúmeras séries e gêneros escritos” (Pinheiro, *Arquipélagos Mestiços*, 2023). Nesse sentido, mesmo os nossos gêneros escriturais, parecem impregnados pela oralidade:

A nossa escritura vem sendo invadida pelo acúmulo dos materiais analógicos (indivisíveis por meio de sinais) do universo da voz enquanto tal: sua inseparabilidade em dígitos discretos, sua fisicalidade gestual e móbil, seu nomadismo radical, sua rapidez e presentidade, seu envolvimento com o ambiente, sua intervocalidade anônima, sua erótica performática. E sua capacidade de incorporar a paisagem. (Pinheiro, *América Latina. Barroco, cidade, jornal*, 2013, p. 80)

Jerusa Pires Ferreira, depois de retornar de sua primeira viagem ao mundo amazônico para um colóquio sobre narrativas e mitopoéticas, escreve um artigo no qual relata ter participado de “um projeto de reunião e recuperação em registro, de muitas histórias, das vozes míticas de muitas etnias, permeadas pela dicção da cultura luso-brasileira, assentadas nos vários registros dos gêneros da literatura tradicional oral, de procedência ibérica” (Ferreira, *Vigília das oralidades*, 2006, p. 193). Nesse sentido, ressalta o aspecto mestiço de nossas linguagens, quando conclui:

Encontra-se escondida, na selva inacessível, a voz de povos indígenas, de tantos idiomas que se oferecem, em desafio, aos antropólogos, linguistas, semioticistas. A dimensão insuspeitável desse cosmo nos oferece uma antevisão da complexidade do que é pensar tradição, voz, oralidade, em nosso continente. (...). Seria indispensável, por isso, não perder de vista o que representam essas vozes, expressões primordiais que se articulam entre construções milenares de formas de viver e de representar o cosmo, de organizar em vivência tudo o que a elas se sobrepõe. (Ferreira, *Vigília das oralidades*, 2006, p. 193).

Ambos os autores observam a complexidade e a riqueza da gama oral na cultura brasileira, enfatizando a relação entre as entranhas da fala e o seu ambiente cultural, já “de partida barroco”, não apenas para demarcar a confluência de uma infinidade de línguas, dialetos, vozes, expressões e termos que caracterizaram a formação idiomática no continente, mas também para revelar sua mobilidade criativa. Segundo a teoria de Pinheiro (2013), diante da grande confluência de contribuições internas e estrangeiras, desenvolve-se aqui uma capacidade antropofágica da linguagem, capaz de digerir, traduzir e incorporar tais influências, das mais antigas às mais modernas.

Segundo o autor, os processos de mestiçagem devem ser entendidos a partir da noção da antropofagia cultural, que tem que ver com a capacidade tradutória de elementos os mais distantes e diversos, típica dos nossos povos. Derivada da relação mútua entre cultura e

natureza, a capacidade de deglutição dos elementos múltiplos e diversos torna inevitável o “procedimento barroquizante” nessas terras. Sobre isso, o autor nos explica que: “a mestiçagem é a criação de um território no qual interessa esse ‘devir-outro’, que nasce da capacidade de se apoderar desses vários outros que constituíram a nossa estampania cultural” (Pinheiro, *Cultura latino-americana: tradução, barroco e mestiçagem*, 2013).

Para finalizar, um exemplo de tradução antropofágica de signos sonoros pode ser extraído de uma conhecida feira de São Paulo. Com sua sonoridade característica, as feiras chamam a atenção para a performance vocal e corporal, muito comum na nossa cultura, na qual vendedores ambulantes são vistos e ouvidos constantemente pelas ruas. Tais aspectos podem, inclusive, variar das formas da oralidade até às da vocalidade<sup>8</sup>, como estratégia para atrair o freguês. Em meio ao excesso de informações, o chamado vocal torna-se muito relevante, já que facilita ao ouvinte o reconhecimento e a localização do vendedor. O fato é tão corriqueiro que já foi tema de reportagens televisivas, quando trouxeram a temática dos vendedores ambulantes que usam a voz para ganhar a vida e movimentar a economia do país (Globo Repórter, 2022). É o caso da vendedora de café, Danila, da Feira do Brás em São Paulo, onde é mais conhecida como ambulância, isso por usar sua voz como uma espécie de sirene, um localizador para a freguesia. O chamado vocal dura cerca de dez segundos e, sem dúvida, impressiona o ouvinte. Expressão da riqueza da gama oral no nosso continente, a vocalização entra em consonância com os sons urbanos que envolvem as feiras na capital paulista e incorpora a paisagem com seus sons mecânicos. Mas, dentro da feira, torna-se um típico pregão, de modo que o soar da sirene é ressignificado em gosto e cheiro de café.

## **Bibliografia**

Campos, A. d. (1998). *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva.

Campos, H. d. (1996). *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras.

Cavarero, A. (2011). *Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal* (2 ed.). (T. d. Barbeitas, Trad.) Belo Horizonte: UFMG.

---

<sup>8</sup> De acordo com Zumthor (1993), a oralidade diz respeito à conexão entre a voz e o discurso verbal, enquanto a vocalidade é independente da linguagem verbal, reunindo e expressando somente valores próprios da voz, como nos grunhidos, gemidos e entonações.

- Chagas, J. (1994). *Alcântara: negociação do azul ou a castração dos anjos*. São Luís, Maranhão: AML/SIOGE.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. (P. E. Duarte, Trad.) Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia.
- Ferreira, J. P. (março-maio de 2006). Vigília das oralidades. *Revista USP*, pp. 193-197.
- Ferreira, J. P. (2016). *Escuta, Poesia, Mania*. São Paulo: Texto ainda inédito da autora.
- Gebser, J. (2011). *Origen Y Presente*. (J. R. Arias, Trad.) Girona, Espanha: Atalanta.
- Globo Repórter. (22 de setembro de 2022). Vendedores Ambulantes. Acesso em 01 de novembro de 2023, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DyuJnvRmE0&t=1804s>
- Kafka, F. (2013). *El Silencio de las Sirenas*. Valencia, España: Ediciones 74.
- Pignatari, D., & Favaretto, C. (1996). Diálogos Impertinentes - O Belo. (C. T. Costa, & M. Cortella, Entrevistadores) Acesso em 01 de novembro de 2023, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bAeWI4xHpW4>
- Pinheiro, A. (2013). *América Latina. Barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios.
- Pinheiro, A. (2013). Cultura latino-americana: tradução, barroco e mestiçagem. (E. 1.-G. PUC-SP, Entrevistador) Acesso em 01 de novembro de 2023, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mjNnjANj3D4>
- Pinheiro, A. (Set.-Dez. de 2019). Jerusa: a senhora barroca. *Galáxia (Revista do Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica)*. Número 42, pp. 57-68.
- Pinheiro, A. (2023). *Arquipélagos Mestiços*. Acesso em 01 de novembro de 2023, disponível em <https://arquipelagosmesticos.com.br/vozes-do-barroco/>
- Pomorska, K. (2010). *Formalismo e Futurismo*. (S. U. Leite, Trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Russolo, L. (11 de março de 1913). *Scribd*. Acesso em 01 de nov. de 2023, disponível em <https://pt.scribd.com/document/320706158/A-Arte-Dos-Ruidos-Luigi-Russolo-Traduca>
- Schafer, R. M. (1991). *O Ouvido Pensante*. (M. T. Fonterrada, M. R. Silva, & M. Pascoal, Trads.) São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Schafer, R. M. (2011). *A Afinação do Mundo*. (M. T. Fonterrada, Trad.) São Paulo: Unesp.
- Wisnik, J. M. (1989). *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wulf, C. (Março de 2007). O Ouvido. *Ghrehb- 9. Volume 1, Número: 9*, pp. 56-67.
- Zumthor, P. (1993). *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. (A. Pinheiro, & J. P. Ferreira, Trads.) São Paulo: Companhia das Letras.