

V COMcult

o que custa o virtual?

ENTRE O SILÊNCIO QUE DEVORA O SOM E O SOM QUE DEVORA O SILÊNCIO.

Luiza Spínola Amaral¹

Resumo

Sob uma perspectiva antropológica, este artigo propõe a análise do vocábulo sânscrito, '*Nada Brahma*', título da obra radiofônica de Joachim-Ernst Berendt, a partir dos conceitos de som e silêncio, propostos por H. J. Koellreutter, como partes indissociáveis dos fenômenos acústicos. Como se verifica pela proposição hindu '*Nada Brahma*', '*nada*' significa 'som' e '*Brahma*', expressão da vida universal, refere-se a uma divindade; portanto, como manifestação sonora, '*Brahma*' é '*nada*', mas '*nada*', enquanto expressão simbólica torna-se '*Brahma*'. Dito de outro modo, da percepção do mundo enquanto evento sonoro deriva sua configuração simbólica, o deus *Brahma*, expressão do silêncio, fonte de origem de todos os sons. Neste sentido, entre o silêncio que devora o som e o som que devora o silêncio, encontra-se a escuta como uma percepção em quiasma.

Palavras-chave: '*Nada Brahma*'. Som. Silêncio. Percepção auditiva.

'*Nada Brahma*' como som e silêncio

A estreia em 1983 da peça radiofônica, '*Nada Brahma: die Welt ist Klang*', veiculada pela emissora alemã, *Südwestfunk*, determina, aparentemente, uma transição temática na obra do radialista, musicólogo, crítico e produtor musical, Joachim-Ernst Berendt, que parece bastante interessante para a área da comunicação, sobretudo naquilo que concerne às formas da percepção humana, pois o conceito de som tal como expressa Berendt em '*Nada Brahma*', vincula-se à escuta. Por ter sido a voz mais importante no sentido de legitimar o jazz no seu país e personalidade fundamental para o estabelecimento de um jazz tipicamente europeu², J.

¹ Doutoranda bolsista pelo CNPq no PPGCOS (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica PUC-SP), orientada por Norval Baitello Junior, e pesquisadora vinculada ao CISC (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia). E-mail: luiza@luizaspinola.com.br.

² Esta é a tese que defende Andrew Right Hurley no livro, *The return of jazz. Joachim-Ernst Berendt and the West German cultural change*, quando analisa a importância de Berendt para a construção de uma nova identidade mais internacionalista do povo alemão, a partir da série *Jazz Meets the World*, que propunha encontros entre músicos de nacionalidades diversas, indianos, japoneses, brasileiros, africanos, norte-americanos, europeus, dentre outros. Também o festival anual, produzido por Berendt para a *Sudwestfunk*, o

V COMcult

o que custa o virtual?

E. Berendt contribuiu decisivamente, nos anos em que se dedicou exclusivamente à música, para a reeducação da escuta alemã, tornando-a mais internacionalista, após os traumas deixados pelo nazismo. Neste sentido, seu interesse em *'Nada Brahma'* continuou sendo o de impulsionar uma ampliação auditiva, entretanto, aqui, para além dos limites da música, direcionava o ouvinte até uma dimensão cultural e arcaica do som, mais antropológica do que musical.

Pelo rádio, Berendt explana sobre sonoridades audíveis e inaudíveis, evidenciando a tensão polar entre som e silêncio, presente já no termo sânscrito que dá nome à obra *'Nada Brahma'*. Trata-se de um “vocábulo primitivo da espiritualidade hindu” (1993, p.27), também presente na tradição da música clássica indiana, cujo significado não se distingue do seu subtítulo, *'die Welt ist Klang'* (o mundo é som), entretanto, por vincular-se a uma origem cultural específica, a tradução de *'Nada Brahma'* para ‘o mundo é som’ soa um tanto quanto reducionista. O problema central encontra-se no termo *'Brahma'*, pois se refere a uma das principais divindades da mitologia hindu; portanto, ao contrário do *'nada'*, que tal como *'Klang'*, pode ser traduzido como ‘som’, *'Brahma'*, não se traduz simplesmente como ‘mundo’ (*'Welt'*), mas evoca o mundo a partir de um sentido simbólico. Dito em outras palavras, da percepção do mundo em sua dinâmica viva e motriz, e por isso também sonora, deriva sua configuração simbólica, o deus *Brahma*, expressão do silêncio, de onde emergem todos os sons.

Mas o silêncio, como na definição de Koellreutter³, não significa simplesmente ausência de sons, se não que se constitui como um ambiente audível, capaz de estimular o ouvinte até uma vivência perceptiva dos sons como silêncio. Percebam:

Em termos de estética, silêncio significa também monotonia, índice alto de elementos de repetição, ressonância, mas também simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, insinuação e alusão, tudo que causa expectativa, serenidade, tranquilidade, reflexão intensa, concentração, equilíbrio, estabilidade mental e emocional.

Free Jazz Meeting, encontro entre músicos de vanguarda europeia e norte-americana, revela sua importância nesse processo de internacionalização do jazz e estabelecimento de um jazz tipicamente europeu.

³ A definição foi extraída da série radiofônica, “Música de Leste a Oeste”, elaborada pelo compositor e musicólogo H. J. Koellreutter, veiculada pela rádio Cultura FM em 1985. Analisando a aproximação entre as tradições musicais do oriente, dentre as quais se inclui a música indiana, e a proposta estética da nova música ocidental, Koellreutter entende que tanto o som quanto o silêncio devem ser compreendidos como conceitos chave no entendimento destas músicas.

V COMcult

o que custa o virtual?

O silêncio, em suma, não apenas se constitui como um ambiente sonoro, como se vincula a uma experiência acústica específica. De acordo com Koellreutter, ele “é o espaço em que o som ocorre”, “o campo gerador dos sons”, e configura-se como um contínuo sonoro rítmico, monótono e tensional, capaz de conduzir a percepção do ouvinte até uma experiência sensível do silêncio, de qual emerge uma compreensão simbólica dos sons. Porque se refere a uma “vivência”, nos diz o autor, o silêncio configura-se como “um dos meios expressivos mais importantes da música moderna”, por isso, prossegue, “deve causar alguma sensação ou experiência emocional. O silêncio [ao contrário da pausa] não tem ser respeitado, mas tem que ser vivido”, e pode ser resumido como “tudo enfim que não desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que não soa, ou seja, o silêncio”⁴.

Assim, tanto quanto na tradição da música indiana, também em ‘*Nada Brahma*’ som e silêncio devem ser considerados como aspectos inseparáveis dos fenômenos acústicos, a transformarem-se incessantemente um no outro. Som é silêncio e silêncio é som. Distante, entretanto, de uma concepção *stricto sensu* da música como nós a entendemos, o ambiente sonoro do mundo ‘*Brahma*’ repercute a dinâmica motriz e contínua da vida natural e cósmica, em consonância com a percepção humana em sentido simbólico, o que seria uma concepção mítica do universo como um fenômeno sonoro.

Acerca do termo sânscrito ‘*nada*’, nos explica o autor, inicialmente pela etimologia: “significa ‘som’”, mas também pode ser entendido como “tom estridente, barulho, ruído, gritaria” (1993, p.27). E prossegue:

Além disso, *nadá* também significa “touro”, touro que berra. Partindo-se do “berro”, do “grito”, ampliou-se a acepção que, de “som”, passou a significar “touro”. Antes disso, houve uma outra mudança de sentido, por semelhança com o vocábulo *nádi*, que significa “correnteza, rio”, mas também “murmurante, ressonante, sonoro”. Do murmúrio do rio para o murmúrio do som. Foi assim que do “rio” surgiu o “som”. *Nádi* também é usado com o significado de “correnteza da consciência” no *Rigveda*, o mais antigo livro sagrado dos *Vedas* indianos, que data de mais de quatro mil anos. (Berendt, 1993, p.27)

⁴ De acordo com Koellreutter, na música ocidental contemporânea não há pontos de referência fixos como na música tradicional (temas, motivos, frases, etc...): “os referenciais são móveis, ou seja, depende do ouvinte, do apreciador”, diz ele. E prossegue, “esta ausência de referenciais fixos dificulta a audição e a percepção da música”, que “torna-se contínua e descontínua ao mesmo tempo”. Podemos dizer, com isso, que a descontinuidade da música, aqui, adquire uma continuidade simbólica, vivenciada como expressão do silêncio.

V COMcult

o que custa o virtual?

O parentesco etimológico, acima exposto, entre o som (*nada*), o touro que berra (*nadá*) e o murmúrio do rio (*nádi*), que também significa a correnteza da consciência, são indícios inequívocos da expressividade simbólica que tem a escuta no modo de percepção arcaico. Transformando sonoridade externas em internas, a escuta recebe o fluxo sonoro da natureza, seus sons, tons, ruídos e variações; e revela, a partir de uma configuração interior, o sentido do que percebe, antevendo perigos, presságios e prazeres da natureza, diferenciando suas sonoridades, dinâmicas rítmicas e melódicas, criando, por fim, formas simbólicas de expressão sonora, tal qual a palavra, a música e o mito. Assim, pode-se dizer com Berendt, “do *nadí* surgiu o *nada* (som): a ampliação do murmúrio do rio até o estrondo cósmico: *Nada Brahma*” (1993, p. 210).

Se pensarmos no ambiente da natureza com suas múltiplas e dinâmicas formas de manifestação sonora – produzida por toda espécie viva e natural: o movimento dos rios, mares, ventos, chuvas, etc. – como um contínuo sonoro rítmico e regular, embora também instável; dinâmico e também sereno; repetitivo e tensional; perceberemos na regularidade cíclica das manifestações naturais uma forma de expressão do silêncio, tal como o “campo gerador de sons”, descrito por Koellreutter. Neste sentido, quando Berendt diz que do ‘rio surgiu o som’, pode-se entender, por exemplo, que da tensão provocada pela repercussão rítmica, ora contínua ora descontínua, do marulhar das águas de um rio sobre a percepção humana, cria-se um ambiente de silêncio tensional, impulsionador de uma concepção simbólica deste fenômeno, tanto musical quanto mítica.

O mundo ‘*Brahma*’

‘*Brahma*’, ao lado de ‘*Shiva*’ e ‘*Vishnu*’, simboliza o “maior princípio divino do mundo hindu” (Berendt, 1993, p.28) e corresponde a um conceito central dentro da cosmovisão indiana, comparável, no contexto cristão, ao Deus criador de tudo. Entretanto, enquanto princípio criador que se faz constantemente presente, ‘*Brahma*’ torna-se ‘*Brahman*’, expressão da origem cósmica, fonte da vida natural em suas manifestações múltiplas e em sua continuidade cíclica. Neste sentido, embora se possa comparar ‘*Brahma*’ com o Deus cristão, o caso da mitologia hindu trata de um panteísmo que abrange uma infinidade de deuses,

V COMcult

o que custa o virtual?

correspondentes à diversidade característica da própria vida natural, onde '*Brahma*' corresponde a força que unifica todos estes existentes.

Entendendo que a imaginação mítica é inseparável do pensamento filosófico no modo de percepção hindu, o filósofo japonês, Tetsuro Watsuji, embasado pelos hinos de louvor de que tratam os *Vedas*, - e sabendo da influência que tem esta sabedoria sagradas em textos culturais posteriores -, nos apresenta uma abordagem antropológica do ambiente climático e paisagístico indiano, onde evidencia a impressão que causa o ambiente da natureza sobre a percepção humana nesta cultura. Percebam:

[Os deuses hindus] foram aparecendo sempre a partir da força da natureza que favorece ao homem e tomando forma mítica. Muitos cantos de louvor não são dirigidos a um <<deus>>, mas à <<natureza>>. Não ao deus do sol, mas ao sol mesmo. Não ao deus da água, mas à água mesma que corre ou que cai das nuvens. Os mesmos hinos de louvor do *Rig Veda* provam que a figura mítica nasce na personificação dessas forças da natureza⁵.

E prossegue, acerca da configuração simbólica que adquirem tais fenômenos:

Todas as forças da natureza foram divinizadas devido ao seu caráter misterioso. Tudo o que nos deslumbra, como o sol, a lua, a tempestade, o vento, o fogo, a água, a aurora e a terra, bem como a selva, a planície e também os animais; tudo, em suma, que faz sentir sua força sobre o homem passivo e resignado se considera como uma divindade ou um demônio. Daí deriva a riqueza dos personagens que habitam o mundo de *Brahman*, mais abundante do que em qualquer outra mitologia.⁶

Não por outro motivo, a paisagem sonora da peça radiofônica de Berendt abarca sonoridades como a dos movimentos planetários e dos astros cósmicos, dos peixes, das baleias e da vida subaquática, da dinâmica viva das flores, das plantas e do universo vegetal. São os sons da natureza, em sua diversidade múltipla, sejam eles audíveis ou possíveis de serem imaginados e reproduzidos. Entretanto, e ainda de acordo com o filósofo japonês, “estes deuses aparecem já nos salmos filosóficos do *Rig Veda* concebidos como algo único

⁵ Tradução livre: “fueron apareciendo siempre a partir de la fuerza de la naturaleza que favorece al hombre y fueron tomando forma mítica. Muchos cantos de alabanza no se dirigen a um <<dios>>, sino a la <<naturaleza>>. No al dios del sol, sino al mismo sol. No al dios del agua, sino al agua misma que corre o que cae de las nubes. Los mismos himnos de alabanza del *Rig Veda* prueban que la figura mítica nasce de la personificación de estas fuerzas de la naturaleza” (Tetsuro, 2006, p.54).

⁶ Tradução livre: “todas las fuerzas de la naturaleza fueron divinizadas debido a su carácter misterioso. Todo lo que nos deslumbra, como el sol, la luna, la tormenta, el viento, el fuego, el agua, la aurora y la tierra, así como la selva, la llanura y también los animales; todo, en resumen, cuanto hace sentir su fuerza sobre el hombre pasivo e resignado se considera como una divinidad o um demonio. De ahí la riqueza de personajes que habitan el mundo de Brahman, mas abundantes que en cualquier outra mitología” (Tetsuro, 2006, p.56).

V COMcult

o que custa o virtual?

que é <<força vivificante>>.”⁷ ‘*Brahman*’, ou o ‘som’ na concepção de ‘*Nada Brahma*’, é, em suma, esta força vital capaz de unificar toda a diversidade presente na realidade da vida, simbolizando um princípio de unidade na diversidade (ainda que deficiente), garantido pela imaginação mítica típica ao modo de percepção hindu.

Este princípio de unidade na multiplicidade se converte, nas *Upanishads*⁸, no relacionamento entre *Brahma* e *Atman*, onde o primeiro corresponde à expressão da vida universal, e o segundo pode ser identificado com a alma individual. De acordo com Watsuji, ambos são “em seu sentido mais profundo, princípios criativos impessoais.”⁹ O que significa que ‘*Brahma*’ e ‘*Atman*’, em última análise, são correspondentes, já que vinculados um ao outro, pelo princípio da unidade que suprime a oposição entre o “eu” e o mundo, tal como expresso pela mística oriental¹⁰. Nas palavras de Berendt, “*Brahma* é Um com a consciência interior do homem” (1993, p.28).

A sabedoria dos *Vedas*, como se sabe, perpassa toda a criação cultural da tradição hindu, impulsionado um modo de compreensão mítico do mundo que reverbera, inclusive, pela música. De acordo com Ravi Shankar, “não se pode aprender música hindu sem aceitar a filosofia hindu. As duas coisas andam juntas. Uma não se desenvolve sem a outra” (*apud.* Berendt, 1993, p.191). Entretanto, aqui, o ‘mundo *Brahma*’ é concebido como um evento sonoro - ‘*Nada Brahma*’ o mundo é som -, que deve ser captado pelos ouvintes e vivenciado como silêncio, o qual intenciona a própria música. Nesta percepção dos sons como silêncio verifica-se o princípio da unidade dos opostos vislumbrada nas *Upanishads*, que fundamenta toda a sabedoria sagrada hinduísta. A música, nesta tradição, enquanto reverberação da força cósmica do ‘mundo *Brahma*’, deriva e intenciona esta comunhão.

⁷ Tradução livre: “Estos dioses aparecen ya en los salmos filosóficos del *Rig Veda* concebidos como algo único que es <<fuerza vivificante>>” (Tetsuro, 2006, p.55).

⁸ De acordo com Koellreutter, trata-se “do texto filosófico indiano anexado aos *Vedas* composto entre os séculos VIII e IV a.C., em que se desenvolvem reflexões em torno do relacionamento entre *Atman* (a alma individual) e *Brahma* (a alma como expressão da vida universal)”. De acordo com Berendt, “o mais antigo e importante documento escrito da filosofia hindu” (1993, p.28).

⁹ Tradução livre: “en los *Upanishads* este pensamiento panteísta se convierte en el *Brahman* y el *Atman* que son, en su sentido más profundo, principios creativos impersonales” (Tetsuro, 2006, p.55).

¹⁰ Ainda de acordo com Koellreutter, a partir de sua análise sobre as *Upanishads*: “Todo o pensamento místico do oriente gira em torno do ponto de vista de que a unidade de todos os opostos se torna uma experiência vivida.”

V COMcult

o que custa o virtual?

Segundo a análise de José Miguel Wisnik, os *ragas* indianos agrupam-se em famílias vinculadas aos períodos do dia e às estações do ano e promovem uma experiência de tempo baseado num sistema escalar “equivalente de uma mandala temporal”, “de recorrência cósmica que a música procura captar” (Wisnik, 1989, p. 91). Neste sentido, pode-se pensar que através desta “multiplicidade escalar baseada na riqueza das nuances com que se subdivide a oitava”, a música indiana repercute em seu “colorido microtonalismo” a diversidade múltipla característica da própria vida natural, como se transpassando para a música toda a riqueza da paisagem mítica descrita nos *Vedas*. Neste sentido, podemos dizer com Wisnik:

A música traduz para a nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizemos também a espiritualidade da matéria. (Wisnik, 1989, p.29)

A música indiana, portanto, trata de repercutir a intimidade anímica do ‘mundo *Brahma*’ não só em sua expressividade sonora, mas também silenciosa. Por isso, a improvisação na qual ela está fundamentada “se dá a partir de um demorado sistema de afinação, não só do instrumento, mas da música com o universo, buscando sua entrada no movimento cíclico” (Wisnik, 1989, p.91). Pode-se pensar, com isso, que a afinação da música com o universo vincula-se à capacidade do músico de percebê-lo em sua dinâmica viva, micro e macrocósmicas, de sintonizar-se com ele, para então torná-lo audível em sua forma musical. A criação da música atrela-se, assim, àquela imaginação mítica capaz de perceber as forças naturais de modo anímico, e de fundir-se a elas, vivenciando-as como silêncio. Daí, conclui Wisnik acerca da música indiana: “ela é a condensação de um princípio universal que se infunde concretamente sobre o músico e o ouvinte” (Wisnik, 1989, p.92).

Isso corresponde, então, à comunhão de *Brahma* e *Atman*, estabelecida mediante os ouvidos, de onde emerge uma concepção temporal cíclica, contínua e tensional, tal como o tempo cósmico de ‘*Brahma*’. Acerca desta temporalidade, descreve Wisnik:

A produção da música indiana liga-se a uma experiência do tempo produzido como pulso e desdobrado através de princípios ou escalas de recorrência cósmica que a música procura captar, afinando-se por elas. A sensação do tempo é dada pela afinação corporal e espiritual com uma série de ciclos micro e macrocósmicos integrados, codificados em cadeias analógicas. Os acentos organizam o tempo, mas não o articulam. O metro “é ordem, mas não medida. Pois o tempo, para o indiano,

V COMcult

o que custa o virtual?

não é um conceito de quantidade, mas um fator de qualidade relativo à disposição psíquica do homem e isento de medição racional por relógio ou metrônomo.” O tempo é a afinação dos pulsos, experiência da sobreposição infinita das fases e defasagens, descoberto no coração do instante, no fluxo do improviso, através dos meios criados por uma cultura que crê, simplesmente, que a realidade do universo não é nada mais (nem menos) do que música. (Wisnik, 1989, p.91 - 92).

Para concluir, podemos dizer que o tempo cósmico captado pelo músico, deriva desta crença cultural, capaz de perceber os fenômenos da vida em sua continuidade cíclica como um evento sonoro. O som, aqui, em sua diversidade rítmica, em seu colorido microtonalismo e em suas nuances minimais de alturas, corresponde à manifestação de expressões divinas; entretanto, em sua recorrência cósmica, reverbera uma noção temporal de aspecto ritual, que conduz o ouvinte até aquela vivência do silêncio, tal como descrito por Koellreutter. Esta vivência corresponde, assim, à vinculação do ouvinte com o todo sonoro, o que seria a comunhão do corpo com o ambiente acústico, impulsionada pela dinâmica sonora da música. Sendo este complexo sonoro a reverberação do ‘mundo *Brahma*’, pode-se pensar no ritual da música, neste contexto cultural, como um correspondente vivo da dinâmica descrita nas *Upanishads* acerca do relacionamento entre *Brahma* e *Atman*, o que corresponde à experiência mística que visa à fusão não só das polaridades, mas de um todo plural e divino, no qual a alma humana, como todas as outras formas anímicas, não é outra coisa se não um dos sons a compor esta silenciosa sinfonia cósmica.

Referências

- BAITELLO, Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- _____. **A Serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. **O Pensamento Sentado. Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Paulo: Editora Unisinos, 2012.
- BELTING, Hans. **Antropología de la Imagen**. Argentina: Katz Editores, 2007.
- BERENDT, Joachin-Ernst. CLAXTON, William. **Jazz Life. A journey for jazz across America in 1960**. Köln: Taschen, 2005.
- BERENDT, Joachin-Ernst. **Nada Brahma. A música e o universo da consciência**. Tradução de Zilda Schild e Clemente Mahl. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. **O Jazz do rag ao rock**. Tradução de Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **The Third Ear. On listening to the world**. Tradução de Tim Nevill. Nova York: Henry Holt, 1992.

V COMcult

o que custa o virtual?

- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- HURLEY, Andrew Wright. **The Return of Jazz: Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change**. Nova York.Oxford: Berghahn Books, 2009.
- KAMPER, Dietmar. **Fantasia. Imagem. Corpo**. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 out. 2015.
- _____. **Fantasia**. Biblioteca Digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 out. 2015.
- MENEZES, José Eugênio de O. **As formas de percepção e as mudanças culturais**. Nife, ano VI, n. 5, 1999. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 01 out. 2015.
- _____. **Cultura do Ouvir**. Editorial. Ghrebh - 9. Disponível em: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/>. Acesso em: 01 out. 2015..
- _____. **“Cultura do Ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade”**. Líbero. Ano XI, n. 21, 2008. p. 111-118.
- _____. **Incomunicação e cultura do ouvir**. Líbero, ano IX, n. 18, 2006.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- POIGER, Uta G. **Searching for Proper New Music: Jazz in Cold War Germany**. In: MUELLER, Agnes (org.). **German Pop Culture**. Ann Arbor: Michigan University, 2004. p. 83-95.
- WARBURG, Aby. **El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo**. Espanha: Alianza Editorial, 2005.
- _____. **El Ritual de La Serpiente**. Espanha: Sexto Piso, 2008.
- WATSUJI, Tetsuro. **Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.