

Modelos de escuta: delineando o objeto de pesquisa

José Cláudio Siqueira Castanheira

Resumo

Este trabalho propõe questões epistemológicas iniciais sobre modelos de escuta, especialmente aqueles relacionados a configurações histórico-culturais e mediados tecnologicamente. A partir da revisão de diferentes abordagens, como a das ciências cognitivas, do pensamento fenomenológico, da perspectiva fisiológica e da história dos sentidos, esta pesquisa procura uma melhor definição da escuta como objeto de pesquisa.

Palavras-Chave

Estudos de som. Modelos de escuta. Tecnologias audiovisuais.

Considerações iniciais

Antes de descrever diferentes modelos através dos quais as pessoas se relacionam, em momentos específicos, com o material audível disponível nas mais diversas práticas sociais e/ou culturais, cabe tentarmos delimitar o que entendemos aqui por modelos de escuta.

Devemos nos aproximar com cuidado desse conceito para que não o tomemos como o senso comum, confundindo “escuta” com algo do campo mais fisiológico, como “audição”. De modo a iniciar nossa investigação, devemos, primeiramente, atentar para o fato que o estudo mais geral da percepção pode compreender perspectivas tão díspares quanto a das ciências cognitivas, de correntes filosóficas, como a fenomenologia, ou de questões epistemológicas acerca da percepção. Enquanto as primeiras cuidariam de aspectos psicológicos ou neurofisiológicos, o ponto de vista fenomenológico se ocuparia da intencionalidade dos mecanismos perceptivos. De outra parte, um recorte epistemológico, preocupado em descrever

José Cláudio Siqueira Castanheira |

jscastanheira@gmail.com

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, Brasil. Professor do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

relações entre percepção e conhecimento, pode apresentar questões específicas, revelando detalhes importantes nesta discussão. “Perceber é um processo ou o resultado de um processo? Como processo, a percepção é uma atividade, mas, como resultado de um processo, ela é, antes, um estado” (DOKIC, 2009, p. 9). Com essa distinção, podemos pensar nosso objeto como uma *atividade perceptiva*, cujo caráter fisiológico transparece em termos como *ver* e *ouvir*, não se referindo necessariamente a um estado atento. Podemos também encará-lo, partindo-se da experiência produzida pelo ato perceptivo, como um *estado perceptivo*. Obviamente, essas duas dimensões não são excludentes. Muito pelo contrário: uma depende grandemente da outra. Apesar disso, temos visto as teorias mais tradicionais voltadas para uma análise quase que exclusiva da experiência perceptiva *per se*, ignorando a dimensão corpórea e as especificidades de cada um de nossos sentidos. A fenomenologia transcendental de Husserl talvez se coloque como exemplo paradigmático neste caso. Por outro lado, teorias mais recentes, como uma espécie de crítica aos modelos anteriores, tendem a ignorar a dimensão fenomênica da percepção, reduzindo-a, muitas vezes, a uma descrição de processos fisiológicos. Estudos no campo da acústica ou da psicoacústica tendem a encarar o fenômeno da audição como algo da ordem do puramente físico e/ou biológico.

Um dos possíveis erros em que podemos incorrer ao tomar estas últimas como modelo de estudo é o de tratar indiferenciadamente práticas sociais

ou culturais que dialoguem, necessariamente, com processos perceptivos. Correndo o risco de parecermos ingênuos, fazemos aqui uma distinção entre dois tipos de práticas/experiências quanto à utilização de processos perceptivos, mesmo sabendo que, em última instância, nenhuma atividade humana pode prescindir de um maior ou menor grau de dependência dos sentidos. Ao mesmo tempo, partimos do pressuposto que essa investigação não pode ser vista como apenas uma coleta de dados do ambiente para posterior processamento interno. “A percepção não é apenas uma ação. Ela é um estado consciente, no qual o sujeito é, pelo menos em parte, receptivo e que constitui uma fonte de conhecimento do mundo” (DOKIC, 2009, p. 10). Assim, há que se considerar um tipo de atividade em que, mesmo não o sendo apenas, a percepção funciona como um tipo de registro menos autoconsciente, onde, através de uma automatização de procedimentos, podemos tomar determinadas decisões. Por outro lado, pensando-se esse estado ativo da percepção, há aquelas atividades em que certa reflexão sobre os sentidos em si é demandada de modo a compreendermos a própria atividade perceptiva. Os atos de ver, ouvir, etc, são exigidos de modo mais refinado e colocam-se não apenas como instrumento, mas, de certa forma, como objeto dessas práticas. Uma dimensão não exclui a outra e, como nos diz Nancy: “Cada ordem sensorial comporta, dessa maneira, sua natureza simples e seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e observar, cheirar e farejar ou

pressentir, provar e degustar, tocar e sentir ou tatear, ouvir e escutar” (NANCY, 2002, p. 18).

Desse modo, ao analisarmos filmes, músicas, etc, estamos falando também de diferentes formas de ver e ouvir. Em certos casos e por determinadas perspectivas, podemos falar mesmo de cheirar, degustar e tatear tais objetos. Essas formas não estão sujeitas apenas ao modo como construímos filmes e músicas, mas a todo um entorno que se apresenta através de sons e imagens. Esse entorno, entretanto, não pode ser pensado somente enquanto *fonte* de conhecimento, mas também como *forma* de conhecimento.

A tentativa de descrição dos diferentes modos de se relacionar com o material sonoro em momentos históricos diversos passa, necessariamente, pela consciência desse entorno conformado social e culturalmente. Parafraseando Jonathan Crary, uma história das formas de escuta é inseparável das possibilidades de um sujeito “que é tanto o produto histórico e o local de cartas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetificação” (CRARY, 1990, p. 5). Tendo isso em vista, legitimamos um viés de estudo de objetos que se nos apresentam aos olhos, ouvidos, etc., não apenas pelas diferentes formas de representação que esses objetos têm atravessado, mas também por mudanças mais profundas na maneira como o conhecimento é organizado em diferentes situações.

Concordando com Crary, Jonathan Sterne vê, igualmente, a constituição de modelos de audibilidade como fenômeno essencialmente histórico. Mais ainda, critica hipóteses como as da fenomenologia transcendental por terem como foco de atenção um corpo anistórico, em que processos perceptivos funcionariam de modos semelhantes em diferentes sociedades.

A pesquisa de Sterne (2003; 2012) nos interessa especificamente na medida em que, a partir de uma arqueologia de dispositivos para escuta, principalmente no período que vai de meados do século XIX até o século XX, começa a definir mais claramente os contornos do que o autor chama de um “novo regime sônico” (STERNE, 2003, p. 33).

As interações entre dispositivos destinados ao registro de sons e determinadas instituições sociais apontam para a construção de um sujeito moderno e para a instrumentalização do conhecimento científico. Inseparáveis dessa nova “episteme”, as relações entre “corpo” e conhecimento são parte importante deste estudo. As relações de espelhamento ou de continuidade entre corpo e universo (FOUCAULT, 1985) dão lugar a uma ideia de corpo (e sujeito) como *locus* de representações.

Uma escuta moderna

A apropriação de determinadas atividades de sistemas fisiológicos, como o da audição, e sua utilização em dispositivos destinados a outros fins interessam bastante a esta pesquisa,

justamente por revelar assunções prévias sobre o ato e a finalidade da escuta. Aparelhos criados – e o modo como eles são desenvolvidos e utilizados – para capturar matéria tão evanescente como o som levantam questões cruciais. Um exemplo: Graham Bell e seu assistente, Charles Tainter, constroem, em 1874, uma máquina destinada a registrar visualmente, em uma placa de vidro escurecida, os traços produzidos pelo deslocamento de ar dos sons captados em um cone. O instrumento era baseado na invenção de 1854, de Léon-Scott de Martinville, um tipógrafo francês que, ao revisar os esquemas do funcionamento do ouvido para uma publicação, tem a ideia de reproduzir mecanicamente os princípios “timpânicos” de ressonância do ouvido médio. Em 1860, Léon-Scott registra visualmente dez segundos de uma canção popular (*Au clair de la lune*) para comprovar a capacidade de sua criação para a catalogação de uma “língua universal”:

Senhores, eu trago uma boa notícia. O som, assim como a luz, fornece à distância uma imagem duradoura, a voz humana escreve a si mesma (na língua própria da acústica, é claro) em uma camada sensível; depois de muito esforço, consegui coletar os vestígios de quase todos movimentos de ar que constituem sons ou ruídos. Enfim, os mesmos meios me permitem obter, sob certas condições, uma representação fiel de movimentos rápidos, de movimentos inapreciáveis pelos nossos sentidos por sua pequenez, de movimentos moleculares. Trata-se, como podem ver nesta nova arte, de forçar a natureza a constituir, ela mesma, uma língua escrita geral de todos os sons (Léon-Scott *apud* PISANO, 2004, p. 99-100).

A possibilidade de representação fiel do movimento do ar está presente no uso de mecanismos biológicos como modelos. A perfeita compreensão do funcionamento destes cria condições para o desenvolvimento de “máquinas de escuta” (STERNE, 2003, p. 35) mais precisas. E estas, por sua vez, são fundamentais para que o som seja devidamente investigado como objeto de estudo. Nesse caso, o registro não é tão somente o do som, mas o do próprio ato de ouvir. A proposta de delegação e, principalmente, de sistematização de processos de escuta, fica bem evidente com a necessidade de imitar o aparelho auditivo humano para um registro adequado. O *ear phonautograph* de Bell e Tainter leva essa preocupação ao extremo ao acoplar parte do ouvido médio de um cadáver ao dispositivo. Assim, os inventores assegurariam uma “captação” perfeita dos sons, entendendo-se a “perfeição” da captação como fruto do uso do próprio mecanismo de audição humano. Isolar o aparelho auditivo, bem como todos os outros sistemas fisiológicos humanos significa um melhor entendimento e emprego de suas funções para outras atividades.

Tanto o *phonautographe* de Léon-Scott quanto o *ear phonautograph* de Bell e Tainter seriam “máquinas para ouvir por eles” (*machines to hear for them*) (STERNE, 2013)¹. Essa nova conceituação do som enquanto objeto sujeito

1 Sterne nomeia dessa maneira os aparelhos que se baseavam em um modelo de escuta humano (timpânico) para registrar e reproduzir os sons. A escuta era, assim, pensada como atividade que tratava os sons de forma uniforme, independentemente de suas fontes.

a um crivo científico e também a ideia de operacionalizar, de tornar uma função fisiológica disponível para uso posterior, são marcos desse novo regime de escuta que se vale do mesmo tipo de conhecimento objetivo e universal, que ajudará a compor o sujeito moderno.

Esse regime moderno de escuta, além da clara relação com a racionalidade e com metodologias científicas, tem papel importante na delimitação de um novo espaço sonoro. Técnicas específicas de ouvir são desenvolvidas para lidar com atividades como telegrafia, telefonia ou exames médicos. É necessária uma capacitação, um treinamento, para ouvir determinados indícios sonoros que, de outra forma ou em outra situação, passariam despercebidos. A especialização da escuta promove o surgimento de profissionais com talentos e procedimentos próprios ao universo de sons que ora se apresenta. Ao mesmo tempo, os limites entre os espaços públicos e privados, no tocante ao som, se fazem cada vez mais notados. Há sons para se ouvir (e formas de ouvir esse som) no recesso do lar e há outros sons que pertencem ao ambiente externo. Essa estruturação de comportamentos faz parte de uma codificação social burguesa em construção. Determinados aparatos tecnológicos vêm responder a essa nova demanda. O fonógrafo, em sua rica e complexa trajetória, contribui para transformar uma forma coletiva de apreciação musical em um modelo de escuta familiar ou mesmo individual. A comodificação da escuta, a partir do desenvolvimento do formato canção,

passível de ser registrada e comercializada, tem grande importância nesse processo.

O espaço acústico isolado é também uma demanda desse novo regime de escuta. Cabines telefônicas, salas de trabalho especiais para telegrafistas, o próprio espaço doméstico que não deveria ser invadido pelos sons da rua, permitindo um silêncio necessário para a apreciação musical: todos esses são exemplos de como a necessidade de controle técnico do som estava atrelada a uma série de modificações do contexto urbano do século XIX.

O estudo desse novo regime de escuta não deve, contudo, tomar os dispositivos técnicos como causa das mudanças sociais e culturais que se apresentam, mas como um conhecimento social incorporado. É importante essa definição para que possamos pensar dispositivos técnicos e construções sociais coabitando um mesmo universo. A partir da convivência com tais dispositivos é que diferentes modelos de percepção são conformados. Isso questiona claramente a ideia de uma escuta natural, como se isenta de qualquer interferência por parte de sua mediação tecnológica. Essa interferência, entretanto, manifesta-se também na produção de discursos acoplados às práticas sociais. No sentido contrário, as soluções tecnológicas adotadas em determinado momento são igualmente modeladas pelo mesmo conjunto discursivo presente na sociedade. A concepção de tecnologias como “narrativas de impacto”

(STERNE, 2003, p. 7), ou seja, como origem de mudanças estruturais no mundo visando, quase sempre, a uma “evolução”, merece ser constantemente revista. Há uma mútua constituição em que mudanças de comportamento são sintomas de uma relação bem mais complexa entre dispositivos técnicos e humanos. Tecnologias não são os agentes primários dessas mudanças, apesar de serem obviamente inseparáveis delas.

O surgimento e a influência de termos como o de “fidelidade”, por exemplo, devem-se, em grande parte, às relações construídas a partir de pressupostos de controle científico aplicados ao corpo e que, posteriormente, migram para dispositivos de gravação. Os estudos de cientistas do século XIX, como Johannes Müller e, posteriormente, Gustav Fechner e Hermann Helmholtz, são exemplos desse esquadrinhamento minucioso do corpo, de suas funções biológicas e da migração que o discurso sobre processos perceptivos faz do campo filosófico para o campo fisiológico. O corpo humano torna-se um diagrama técnico a partir do qual determinadas relações com o mundo são construídas. O rigor científico presente na eterna busca pela perfeição técnica, da qual o digital é um exemplo paradigmático, pode ser visto nas articulações epistemológicas modernas. A própria noção de cópia e original – outro ponto nevrálgico das discussões a respeito de gravações de som e imagem – só tem sentido a

partir dos dispositivos de registro dos séculos XIX e XX, sejam eles de natureza sonora, fotográfica ou cinematográfica.

O som, entretanto, por sua natureza de difícil apreensão no tempo ou por sua suposta “imaterialidade”, tem uma trajetória peculiar, suscitando discussões de caráter metafísico e questionando mais veementemente uma integridade natural do corpo.

Essa mesma natureza “etérea” contribuiu igualmente para uma classificação dos processos da audição e da visão, como se fossem opostos e frutos de mecanismos puramente internos. Nesse tipo de descrição, por exemplo, a audição é definida como esférica e a visão como direcional; a audição como imersiva e a visão como oferecendo uma perspectiva; o som como algo que revela o interior e a imagem como reveladora de superfícies; o som como da ordem do afeto e a visão como própria do intelecto. Trata-se de uma repetição, com algumas variações, do que acabou por constituir-se como certo lugar-comum das características de ambos. Essas comparações são apresentadas por autores como Walter Ong (2002) e Marshall McLuhan (1988) e acabam criando um tipo de relação bastante limitada entre os diferentes sentidos e entre estes e os objetos no mundo.¹

Ong apresenta uma abordagem quase “teológica” ao tratar os modos perceptivos dessa maneira. A

2 Sterne é bastante crítico a esse tipo de comparações: “A litania audiovisual é um enquadramento ideológico poderoso da história, mas não é uma descrição exata dessa história” (STERNE, 2003, p. 127).

descoberta do mundo pela audição e pela visão se assemelha a uma espécie de desvelamento e a uma determinação universal do real papel de cada um dos sentidos. Claro, é preciso lembrar que muito de nossa experiência como ouvintes e como observadores foi – e ainda é – pautada por um discurso que toma como naturais essas diferenças. Uma história dos dispositivos tecnológicos de som pode oferecer um panorama menos inocente não apenas das mudanças técnicas, mas também materiais, econômicas, culturais e sociais nos mais diferentes contextos. A descrição de modelos historicamente identificáveis de percepção sonora do mundo é um dos objetivos desta pesquisa histórica e serve para relativizar a assertividade com que essas diferenças foram sedimentadas.

O que Lewis Mumford (2010) classifica como “era neotécnica”, situada entre a invenção do telefone e a Segunda Guerra Mundial, pode ser visto como um dos momentos em que a cultura auditiva – tanto quanto a cultura visual – deu mostras de sua influência em comportamentos e modos de interagir com o mundo. De fato, as tecnologias “sonoras” tiveram papel decisivo em muitos aspectos da vida cotidiana a partir de meados de 1870 – com o surgimento do telefone – até os anos 1920, com a rápida expansão e estabelecimento do rádio como forma de consumo e de entretenimento. Eram tecnologias que suscitavam

questões metafísicas, como o relacionamento com vozes distantes (temporal e espacialmente), mas que também contribuíam para o desenvolvimento de novas habilidades perceptivas e cognitivas:

O rádio, dos anos 1920 em diante, reafirmou a importância da audição em uma cultura visual, e requereu – pelo menos permitiu – que as pessoas desenvolvessem um repertório de estilos de escuta e de respostas emocionais dependendo da programação e do local de audição (DOUGLAS, 1999, p. 33).

Tais mudanças não se encaixam de forma confortável no modelo visualista descrito por grande parte dos estudiosos do período, seja do ponto de vista histórico, tecnológico, comunicacional, etc.³ As novas formas de ouvir implicavam, nesse momento, em um *status* diferente do espaço visível e em um novo arranjo entre os mais diferentes espaços.

Não apenas a conversa a distância, possibilitada pelo telefone, mas também todo o imaginário suscitado pela imbricação de tecnologias sonoras colocavam-se como destoantes da perspectiva cartesiana de um espaço visual que se prolonga em linha reta de forma calculada, como descreve McLuhan (1988). O espaço sonoro era imprevisível e, de certo modo, indefinível, situando-se, simultaneamente, dentro e fora do sujeito. O telefone possibilitava o acesso não apenas à voz, aspecto sonoro mais exterior do

3 Os estudos de cinema, especialmente, gostam de sublinhar os aspectos visuais da modernidade. Citamos: “a segunda metade do século XIX vive em uma espécie de frenesi do visível. Isso é, claro, o efeito da multiplicação social das imagens” (COMOLLI, 1980, p. 122).

corpo humano, mas também àquelas regiões mais íntimas. O *The Times* dá um exemplo: “Não há motivo por que um homem não possa ter uma conversa com seu filho nas Antípodas, distinguir sua voz e, se o instrumento for usado como estetoscópio, ouvir o batimento do seu coração” (*apud* in CONNOR, 2004, p. 56). O telefone é aqui tratado como instrumento médico: como auscultação remota, revelando sinais que antes só poderiam ser detectados na presença física dos dois interlocutores. Os ruídos corporais, além do diálogo, contribuíam grandemente para o esvaecimento dos limites entre corpos. A respiração, as interjeições, os ruídos involuntários também estimulavam um sentido mais libidinoso nas conversas telefônicas. As conexões entre as pessoas e a forma como estas se viam utilizando os aparatos modernos de escuta não podem ser tratadas de forma unidimensional ou segundo uma lógica funcional. O envelope acústico ampliado e transformado pelas novas tecnologias implicava ainda mudanças subjetivas. Como nos diz Susan Douglas, “ouvir o rádio também forjou poderosas conexões entre o self interno e pensante dessas pessoas e o self dos outros, outras vozes, de lugares bem distantes” (DOUGLAS, 1999, p. 31).

A atribuição de uma certeza ontológica às imagens parece ter contribuído para o seu oposto no caso da audição. Uma incerteza, uma indefinição entre sujeito e objeto são, na opinião de Connor (2004), um dos possíveis motivos pelos quais o som foi tão bem aceito por práticas tão dissolutivas quanto as encontradas

em movimentos como o Futurismo e o Dadaísmo. O manifesto de 1933, de Marinetti e Masnata, *La Radia*, possui descrições quase apocalípticas das novas relações suscitadas pelo som mediado tecnologicamente:

Uma arte sem tempo nem espaço sem ontem e sem amanhã A possibilidade de captar estações transmitindo em diversos fusos horários e a ausência de luz destruirão as horas do dia e da noite A captação e amplificação da luz e das vozes do passado com válvulas termiônicas destruirão o tempo (MARINETTI; MASNATA, 1933, sem paginação).

Dessa maneira, seria no mínimo produtivo pensar-se um sujeito moderno com grande influência de uma cultura auditiva e que não seria constituído apenas a partir de princípios de alienação do mundo, mas de envolvimento com ele. Essa subjetividade moderna revisitada atenderia a demandas de disponibilidade, de atenção às coisas, em vez de apenas uma “investigação” exterior. O ouvinte é parte ativa do mundo e não um observador deste.

A tendência comum de considerar como dominante o paradigma visual na constituição do sujeito moderno diz mais a respeito das construções teóricas elas próprias do que, necessariamente, das práticas efetivamente em uso. A necessidade, em determinados ramos da pesquisa, de se criar uma narrativa totalizante sobre as formas de relacionamento com o mundo é uma tarefa não apenas inglória, mas também propensa a muitos erros.

Não há indícios facilmente rastreáveis do quanto “sonoro” determinado período histórico foi, porém o trabalho historiográfico deve trabalhar com diferentes referências para uma estimativa mais ou menos precisa. O próprio fato de que há mais objetos “visíveis” disponíveis para a pesquisa do que objetos “audíveis” é um sintoma de um discurso dominante que faz um recorte e, em seguida, apenas torna observáveis os objetos enquadrados nesse recorte. Temos uma encruzilhada epistemológica em que o esforço para análise deve ser, em grande medida, o de mudança de perspectiva. Para isso, o historiador “deve ser capaz de decifrar todas as referências e de detectar a lógica das evidências ordenadas pelas convicções científicas dominantes no período considerado” (CORBIN, 1995, p.189).

Uma história dos sentidos

A retórica em torno da grande mudança de um regime de escuta dominante para um regime visual, fruto, especialmente, da difusão do texto impresso, é um dos argumentos caros a McLuhan. A tese de um espaço pré-euclideo, em que a informação era transmitida quase que exclusivamente de forma oral, favorecendo um engajamento mais holístico com o universo, encontrou eco junto a pesquisadores como Walter Ong, Derrick de Kerckhove, entre outros, que também sustentam a predominância da audição sobre a visão nas culturas antigas e iliteratas. O argumento é bastante interessante por levar em consideração a eletrificação dos meios

como fator constitutivo importante de um novo espaço acústico “pós-euclidiano”. As grandes transformações científicas do século XX são atribuídas a um contexto tecnológico que, para McLuhan, era indissociável da comunicação de massa: “O fundamento que apoiou a percepção desses revolucionários era o de experimentações e tecnologias elétricas” (MCLUHAN; MCLUHAN, 1988, p. 42). Para o teórico, ainda, as novas tecnologias possibilitavam, por romper a linearidade da geometria euclidiana, superar a visão trazida por Descartes do mundo enquanto máquina abstrata.

O espaço acústico contrasta com o espaço visual em todas as suas propriedades, o que explica a recusa geral em adotar a nova forma. O espaço visual, criado pela intensificação e separação desse sentido da interação com os demais, é um recipiente infinito, linear e contínuo, homogêneo e uniforme. O espaço acústico, sempre penetrado pela tutilidade e outros sentidos, é esférico, descontínuo, não homogêneo, ressonante e dinâmico. O espaço visual é estruturado como figura abstrata estática sem um fundo; o espaço acústico é um fluxo em que figura e fundo friccionam e transformam um ao outro (Id., p. 33).

O problema com esse tipo de explicação é que ele admite uma “grande divisão” entre regimes sensoriais em um determinado momento ou através de um grupo de fatores específicos. No caso de McLuhan e Ong, a criação do tipo mecânico móvel teria provocado um grande cisma entre modos perceptivos e cognitivos: “Eventualmente, contudo, a impressão substituiu o longo predomínio auditivo no mundo de pensamento e expressão com a dominância da

visão” (ONG, 2002, p. 119). A teoria é, em si, uma narração das diferenças históricas e/ou geográficas entre Ocidente e Oriente através de rearranjos sensoriais. Ao separar os esquemas sensoriais em quatro tipos (oral-auditivo, quirográfico, tipográfico e eletrônico), ambos os autores descrevem um movimento de alternância entre os sentidos como condicionadores de modos específicos de pensar e agir. As sociedades orais seriam organizadas em torno da fala e, portanto, teriam a escuta como forma de aquisição de conhecimento e de organização de memória. Mais do que isso, nesse ambiente os demais sentidos teriam uma participação essencial. Tato, olfato e paladar (além da visão, claro) coabitariam um mesmo universo sinestésico em que o mundo é conhecido por intermédio de suas propriedades físicas. Para McLuhan, grupos tão diferentes como comunidades tribais e sociedades anteriores à invenção da imprensa partilham da sinestesia como elemento comum na constituição do *sensorium*.

Segundo essa abordagem, a imprensa teria contribuído, com sua padronização dos textos, para uma ascensão definitiva do visual em detrimento dos outros sentidos. Essa padronização favoreceria uma objetividade e uma maior distância entre leitor e texto. Diferiria do espaço acústico em que, para Ong e McLuhan, não havendo uma perspectiva única, o ouvinte era cercado por estímulos, confundindo-se com o objeto.

A era eletrônica viria, finalmente, como redenção dos sentidos. Meios como a televisão e o rádio

favoreceriam um retorno do sonoro como um estímulo a uma apreensão intersensorial do mundo.

Muito embora o trabalho dos dois pensadores mencione essa reconfiguração das relações entre sentidos, tecnologias, processos cognitivos e relações socioculturais, ele ainda funciona dentro de um binarismo restritivo. A oposição entre visão-racional/audição-emocional está na base dos argumentos de ambos. A ideia de uma grande separação entre regimes sensoriais, por mais rica e estimulante que possa parecer, carece de dados mais concretos que a mera especulação filosófica, justamente por ater-se a um modo discursivo que não necessariamente é o das sociedades ou dos períodos em questão. Admitir, de antemão, que a ascensão de um sentido implica na minimização da importância dos outros é lidar com o conjunto de sentidos, como se ocupassem campos opostos. Uma abordagem tão ambiciosa e generalista como essa deve tomar precauções para não universalizar processos que podem ser tão díspares quanto os atores de um mesmo grupo ou entre diferentes grupos sociais.

Desse modo, a pesquisa sobre os sentidos pode, sim, se ater a aspectos macroscópicos, identificando grandes movimentos e semelhanças entre sociedades e períodos históricos, mas, principalmente, deve ter um especial apreço pelo microscópico. As diferenças entre hábitos podem revelar aspectos antes tidos como pouco importantes ou mesmo inexistentes. Se, por acaso, concluirmos, juntamente com boa

parte da pesquisa sobre a época, que, durante o Renascimento, a visão teria um *status* hierarquicamente superior aos demais sentidos, não devemos ignorar, porém, que uma série de outros costumes herdados dos períodos antigo e medieval ainda mantinha-se em uso. Devemos questionar as fontes mais facilmente acessíveis justamente pelo fato de que estas são aquelas que determinado discurso pretende preservar, no entanto, não são as únicas. Cada recorte, cada extrato pesquisado em quaisquer grupos apresentarão um arranjo sensorial heterogêneo e específico. “Os sentidos e o seu significado não são universais mas, em vez disso, refêns do tempo e do lugar e, assim, qualquer alegação de que a visão é totalmente racional ou de que os outros sentidos são não intelectuais deve ser testada empiricamente, não apenas afirmada teoricamente” (SMITH, 2008, p. 12).

Pressupostos filosóficos defendidos durante o Iluminismo tendem a contaminar a visão que intelectuais dos séculos seguintes, por exemplo, têm acerca de sua própria época. Dessa maneira, se nos referimos acriticamente aos textos desses intelectuais, perdemos de vista o papel dos sentidos não visuais na constituição da modernidade. E esses lá estavam: apesar das evidências (ou das não evidências) mais aparentes. A história dos sentidos deve, portanto, andar ladeada por outras histórias menos afeitas a um discurso tão generalista.

Uma história das tecnologias seria um grande passo. Há nesses tipos de relatos, pouco

preocupados com uma construção explicativa e totalizante – como é caso das histórias políticas, econômicas e afins –, certas pistas deixadas nas entrelinhas. Histórias das tecnologias, quase sempre, apresentam o curso tecnológico como uma constante evolução, sendo necessário cuidado em relação a essa forma positivista de pensar. Contudo, as diferenças em relação às cronologias tradicionais podem ser produtivas. Há etapas: mas que não são ordenadas por processos fora da própria tecnologia, como no caso das datas históricas, dos grandes eventos ou das biografias. A narrativa criada pela história tecnológica vislumbra um universo de hábitos. O que você não poderia fazer antes e agora pode? Quais os desejos que determinado “avanço” pode suprir? Uma análise das tecnologias deve estar atenta aos enunciados possíveis, ao descontínuo da história, se pensarmos segundo um modelo foucaultiano. Seria um modelo menos hierarquizado, uma vez que trabalhamos não apenas com o objeto em si, mas com suas apropriações. Aceitar determinada hierarquia sensorial é render-se a uma retórica dominante de alguém em algum momento. É não atentar para as outras possibilidades do arquivo.

Esse método histórico, obviamente, também tem suas limitações. Basear-se em narrativas pessoais, como diários, por exemplo, pode nos dizer muito a respeito dessa pessoa específica, suas impressões, sua relação com o mundo. Esse tipo de discurso tende a superestimar as respostas de uma parcela ínfima da população. Especificamente aqueles que detêm os meios e a capacidade de

se expressar dessa maneira. Assim, o discurso sobre sensações e emoções parte de um segmento da sociedade e não pode, necessariamente, ser atribuído indiscriminadamente a todo corpo social. Provavelmente, nunca teríamos uma fonte confiável. Contudo, esse é o dilema do historiador.

A estratificação social e as diferenças profissionais, de gênero, de região e de classes também se tornavam evidentes a partir das relações com os sons. Corbin (1998) utiliza o exemplo dos sinos no século XIX como definidores de grande parte das relações sociais em comunidades rurais, destacando o choque entre esses costumes e aqueles próprios do ambiente urbano. Os sinos demarcavam simbolicamente a identidade dos grupos: quanto maior a quantidade de sinos uma comunidade possuísse, mais distante poderia ser ouvida, maior o alcance das mensagens transmitidas. Os sinos tinham um papel não apenas religioso, mas também organizavam o tempo e o cotidiano das vilas. Como não havia uma correspondência entre as marcações de tempo de lugar para lugar, isso ficava a cargo, normalmente, de cada paróquia. Durante o processo de expansão das ferrovias, era comum que os horários dos trens contemplassem atrasos significativos para que passageiros acostumados com a “hora” de outra cidade não perdessem a viagem.

O controle de ruídos, bem como os mecanismos de sua produção eram também uma grande preocupação da modernidade. A definição do que

era ruído e de quais eram sinônimo de progresso ou de quais deveriam ser combatidos, igualmente, variava. Para a classe média, o som das ruas, dos estrangeiros ou de classes mais pobres era uma ameaça à cultura estabelecida, principalmente na Europa. Os esforços legais para combater esses ruídos baseavam-se em questões subjetivas sobre o que era considerado como tal e quais os perigos que eles representavam.

A experiência musical era, do mesmo modo, reveladora do conflito entre hábitos arraigados e uma nova forma de se relacionar com os sons. O consumo de música, principalmente pela elite, era afrontado, por vezes, por aqueles identificados como “invasores” dos ambientes mais delicados. A atenção daqueles realmente interessados na apresentação era distraída, conforme publicação da época, por: “tamanho tumulto, falação, murmúrios, batidas, marcação desnecessária de tempo com os pés e uma indiferença geral e tumulto indecoroso” (*apud* SMITH, 2004, p. 368).

A escuta solitária era vista como um hábito novo e sujeito a olhares condenatórios por parte dos mais tradicionais. O texto a seguir foi publicado em 1923, no periódico britânico *Gramophone*:

Pergunto o que vocês fariam se, em uma visita a uma dama ou a um cavalheiro, os encontrassem, sozinhos, ouvindo música em seu gramofone. Vocês achariam estranho, não? [...] As pessoas, acreditamos, não deveriam fazer coisas “para si mesmas”, por mais que possam desfrutar fazê-las em companhia: elas não de-

veriam nem falar “para si mesmas” sem incorrerem em suspeita. [...] Mas, quando a ciência e a indústria colocaram tanto prazer ao nosso alcance como o gramofone e uma seleção de boas gravações o fazem, vocês acharão difícil de me convencer pela lógica, ou pela simples vociferação, que a música solitária é indecente (*apud* TAYLOR; KATZ; GRAJEDA, 2012, p. 47).

A compilação de evidências nem sempre unânimes de comportamentos frente às diversas configurações tecnológicas apresenta-se como ferramenta valiosa para uma descrição de modelos perceptivos outros que não os prescritos por relatos oficiais ou difundidos pelo senso comum. As diferentes relações com as tecnologias sonoras também propiciaram alguns modelos ou inventários de escuta. Não endossando ou nos prendendo a qualquer um deles, é necessário entender como esses modelos dizem mais a respeito das assunções teórico-práticas de seus proponentes do que, necessariamente, das diversas formas de ouvir.

Tipologias

A partir de meados do século XX, o surgimento de diferentes tecnologias de gravação, reprodução e síntese sonora compõe um cenário de maior autonomia dos “objetos sonoros” (SCHAEFFER, 1966) ou dos “eventos sonoros” (SCHAFER, 1997) como ferramentas para compreensão do mundo. Alguns dos esforços mais ambiciosos para classificação e/ou descrição dos sons possíveis e de suas relações com o ambiente vinculam-se a esse pano de fundo.

Apresentamos um panorama bastante simplificado de algumas dessas tentativas de sistematizar o repertório auditivo do mundo:

A) A escuta reduzida, proposta por Pierre Schaeffer, se inspira na redução fenomenológica de cunho husserliano e se preocupa em isolar as propriedades características dos sons, ignorando questões de causalidade ou relações de origem. Tal morfotipologia desenvolve as ideias de escuta *causal* e *semântica*, analisando e aprofundando os vários níveis interpretativos implicados nas duas.

B) O canadense Murray Schafer – compreendendo as diferenças entre sons naturais e sons artificiais – procura situar o evento sonoro em suas relações com o ser humano e com o ambiente, propondo a ideia de “paisagem sonora” (SCHAFER, 1997). Há na tipologia de Schafer uma pretensão de interferência “estética” no mundo. Ele procura definir, de forma pormenorizada, como e por que diferentes grupos de pessoas reagem de modos particulares aos sons e até que ponto isso seria definido exclusivamente no âmbito cultural ou até onde se trataria de um fator individual.

C) A partir de sua visão crítica dos processos de registro sonoro e da consequente fetichização da música, Adorno (1989) propõe uma tipologia de atitudes de escuta. Estas, funcionando como um índice sociológico, demonstram contradições entre a produção musical e sua recepção expressas na própria estruturação do modo de ouvir.

Apesar de argumentar que sua tipologia não consiste em uma hierarquização dos modos de ouvir – ou dos tipos de ouvintes –, é inegável que Adorno parte de pressupostos rígidos acerca do que é música e de qual é a sua função. Desse modo, seu inventário é menos a respeito de “perfis qualitativamente característicos” do que de uma dimensão formalista e ética de consumo de música.

D) Para o campo específico da comunicação, as diversas disciplinas envolvidas no estudo da escuta procurariam descrever, conforme Wolvin (2009), processos aplicados a uma “teoria de engajamento auditivo”. Por engajamento auditivo, entendemos as condições favoráveis ou desfavoráveis que permeiam os processos comunicativos. Objetiva-se a “eficiência” da escuta através do aperfeiçoamento de processos de oratória e de atenção. O foco está na informação, descartando-se quaisquer fatores externos à relação emissor-receptor.

Conclusão

O estabelecimento de categorias rígidas de classificação de formas de relacionamento com o objeto sonoro as situa como independentes de um viés histórico. A classificação em modelos generalizantes, principalmente se imbuirmos esses modelos de valores afetivos e/ou pragmáticos – como “bom” ou “ruim” –, também nos revela pouco. Perdemos a dimensão da escuta como uma construção social que se relaciona diretamente com o mundo e com as coisas do

mundo. A normatização de modelos perceptivos, ao descrever “desvios” de uma escuta ideal (como na comunicação clássica), restringe ao conteúdo a finalidade de um processo que é muito mais complexo. A própria ideia de um objetivo desejado e facilmente delimitável nos modelos de escuta faz do discurso por trás dessa argumentação um objeto mais interessante do que propriamente essa noção limitada de escuta.

Nesse sentido, parece-nos produtivo uma abordagem levando em consideração aparatos tecnológicos de gravação e de reprodução como atores em uma rede mais sofisticada de práticas e discursos. Entendendo que esses aparatos já vêm imbuídos de imaginários, de visões de mundo e de problemas de naturezas específicas, temos um universo bem mais rico no qual transitar. Tecnologias são pontes que ligam questões humanas mais profundas ao ambiente que esse humano habita, sem perder a perspectiva temporal ou espacial. Tecnologias são formas de codificar hábitos, um tipo de memória comum cristalizada. Seria uma alternativa interessante para delimitarmos, ainda que inicialmente, nosso objeto de pesquisa.

Referências

- ADORNO, T. W. **Introduction to the sociology of music**. New York: Continuum, 1989.
- COMOLLI, J-L. Machines of the visible. In: LAURETIS, T. (Ed.); HEATH, S. (Ed.). **The cinematic apparatus**. New York: St. Martin Press, 1980.

CONNOR, S. Sound and the self. In: SMITH, M. (Ed.). **Hearing history: a reader.** Athens: The University of Georgia Press, 2004, p. 54-66.

CORBIN, A. **Village bells: sound and meaning in the 19th-century French countryside.** New York: Columbia University Press, 1998.

_____. **Time, desire and horror: towards a history of the senses.** Cambridge: Polity Press, 1995.

CRARY, J. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century.** Massachusetts: The MIT Press, 1990.

DOKIC, J. **Qu'est-ce que la perception?** Paris : Vrin, 2009.

DOUGLAS, S. J. **Listening in: Radio and the imagination, from Amos'n'Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern.** New York: Times Brooks, 1999.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1985.

MARINETTI, F. T.; MASNATA, P. **La Radia** (1933). Disponível em: <<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/radia.htm>>. Acesso em 20 jul. 2014.

MCLUHAN, M; MCLUHAN, E. **Laws of media: the new science.** Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MUMFORD, L. **Technics and civilization.** Chicago: University of Chicago Press, 2010.

NANCY, J-L. **À l'écoute.** Paris: Éditions Galilée, 2002.

ONG, W. J. **Orality and literacy: the technologizing of the world.** London: Routledge, 2002.

PISANO, G. **Une archéologie du cinéma sonore.** Paris : CNRS Éditions, 2004.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux.** Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo.** São Paulo: UNESP, 1997.

SMITH, M (Ed.). **Hearing history: a reader.** Athens: The University of Georgia Press, 2004.

_____. **Sensing the past: seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in history.** Berkeley: University of California Press, 2008.

STERNE, J. **MP3: the meaning of a format.** Durham: Duke University Press, 2012.

_____. **The audible past: cultural origins of sound reproduction.** Durham: Duke University Press, 2003.

TAYLOR, T; KATZ, M; GRAJEDA, T. **Music, sound, and technology in America: a documentary history of early phonograph, cinema, and radio.** Durham: Duke University Press, 2012.

THOMPSON, E. **The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933.** Massachusetts: The MIT Press, 2002.

WOLVIN, Andrew. D. Listening engagement: intersecting theoretical perspectives. In: Andrew D. WOLVIN (Ed.) **Listening and human communication in the 21st century.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 7-30.

Listening models: outlining the research object

Abstract

This paper proposes initial epistemological questions about listening models, especially those related to historical, cultural and technologically mediated aspects. From the review of different approaches such as cognitive science, the phenomenological thought, the physiological perspective and the history of senses, this research seeks to better define listening as a research object.

Keywords

*Sound studies. Listening models.
Audiovisual technologies.*

Modelos de escucha: delineando el objeto de investigación

Resumen

Este documento propone cuestiones epistemológicas iniciales sobre los modelos de escucha, especialmente las relacionadas con escenarios históricos, culturales y tecnológicamente mediados. De la revisión de los diferentes enfoques tales como las ciencias cognitivas, el pensamiento fenomenológico, la perspectiva fisiológica y la historia de los sentidos, esta investigación busca definir mejor la escucha como un objeto de investigación.

Palabras clave

*Estudios de sonido. Modelos de escucha.
Tecnologías audiovisuales.*

Recebido em:
31 de maio de 2015

Aceito em:
08 de maio de 2016

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016. A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números. Indexada por Latindex | www.latindex.unam.mx

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessôa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Álvaro Lorangeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cláudio Navaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aider Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Juçara Gorski Brittes, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil
Luiza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Monica Martinez, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Marcia Tondato, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nisia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Regiane Regina Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

17/17

COMISSÃO EDITORIAL

Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil | **Osmar Gonçalves dos Reis Filho**, Universidade Federal do Ceará, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Alexandre Almeida Barbalho, Universidade Estadual do Ceará, Brasil | **Alexandre Rocha da Silva**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil | **Bruno Souza Leal**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | **Carlos Eduardo Franciscato**, Universidade Federal do Sergipe, Brasil | **Eneus T. Barreto Filho**, Universidade de São Paulo, Brasil | **Felipe da Costa Trotta**, Universidade Federal Fluminense, Brasil | **Henrique Codato**, Universidade Federal do Ceará, Brasil | **Ines S. Vitorino Sampaio**, Universidade Federal do Ceará, Brasil | **Jairo Getulio Ferreira**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil | **Juliana Freire Gutmann**, Universidade Federal da Bahia, Brasil | **Júlio César M. Pinto**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil | **Lucrecia D. Ferrara**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil | **Marcio V. Serelle**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil | **Maria Ignes C. Magno**, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil | **Maria Lilia Dias de Castro**, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil | **Mozahir S. Bruck**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil | **Potiguara M. da Silveira Junior**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil | **Sandra Maria L. P. Gonçalves**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil | **Suzana Kilpp**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil | **Tiago Q. Fausto Neto**, Universidade de Brasília, Brasil | **Vera Regina V. Franca**, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil | **Virginia P. S. Fonseca**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTE EDITORIAL **Márcio Zanetti Negrini**
 REVISÃO DE TEXTOS **Press Revisão** | EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **Roka Estúdio**

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Edson Fernando Dalmonte

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea - UFBA
edsondalmonte@uol.com.br

Vice-presidente

Cristiane Freitas Gutfreind

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-RS
cristianefreitas@puccrs.br

Secretário-Geral

Rogério Ferraraz

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Anhembi Morumbi
rogerioferraraz@anhembimorumbi.edu.br

CONTATO | revistaecompos@gmail.com