

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLAUDIO AVANSO PEREIRA

SUBMERSOS:

odisséia de uma escuta sensível

CURITIBA
2010

SUBMERSOS:

odisséia de uma escuta sensível

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação, Linha de pesquisa Educação, Ambiente e Sociedade, Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Andreia A. Marin

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Pereira, Claudio Avanso
Submersos: odisséia de uma escuta sensível / Claudio Avanso
Pereira. – Curitiba, 2011.
84 f.
Acompanha 2 livretos, CD e DVD

Orientadora: Profª. Drª. Andréia Aparecida Marin
Dissertação (Mestrado em Educação) - Setor de Educação,
Universidade Federal do Paraná.

1. Educação – Percepção auditiva – Sentidos e sensações.
3. Educação – Percepção musical – Ita (SC). 4. Educação –
Estética. I. Título.

CDD 370.155



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



PARECER

Defesa de Dissertação de **CLAUDIO AVANSO PEREIRA** para obtenção do Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO. Os abaixo-assinados DR^a ANDREIA APARECIDA MARIN, DR MARCOS ANTONIO DOS SANTOS REIGOTA, DR^a SOLANGE TEREZINHA DE LIMA-GUIMARÃES e DR^a KÁTIA MARIA KASPER arguíram, nesta data, o candidato acima citado, o qual apresentou a seguinte Dissertação: **“SUBMERSOS: ODISSÉIA DE UMA ESCUTA SENSÍVEL”**.

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que o candidato está apto ao Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
DR ^a ANDREIA APARECIDA MARIN		aprovado
DR MARCOS ANTONIO DOS SANTOS REIGOTA		aprovado
DR ^a SOLANGE TEREZINHA DE LIMA-GUIMARÃES		aprovado
DR ^a KÁTIA MARIA KASPER		aprovado

Curitiba, 31 de março de 2011.

Prof. Dr. Paulo Vinicius Baptista da Silva
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação

Prof. Dr. Paulo Vinicius Baptista da Silva
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Educação
Matr.: 135429

CLAUDIO AVANSO PEREIRA

Dedicatória

Ao tempo ido, vivido, presente, latente e vindouro. Aos amigos que ainda trafegam no espaço solene das minhas lembranças. À todos aqueles que povoam as tardes vazias destas ruas que hoje chamo de saudade. A música que ouço, pois ao ouvi-la, sinto-me livre pra pensar.

À minha orientadora e amiga profa. Andreia, que um dia na estrada, me acenou com o longe e mostrou a direção das novas paisagens.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela minha existência nessa jornada de vida, força suprema que me permitiu percorrer esta estrada tocando os dias e saboreando o gosto de todas as manhãs;

Ao meu pai José, que a muito viajou nas asas do vento e nos acordes de sua cantoria;

À minha mãe Elenira, mulher de pulso forte que soube me conduzir nos dias incertos;

Aos meus irmãos Janete, Valquiria e José, pelo amor, apoio e cuidado que tiveram por mim, que estejamos cada vez mais juntos;

À minha esposa Elisabete, que tanto me apoiou, desde os anos verdes da minha mocidade;

Aos meus filhos Elian e Ana, que muito me alegram e me impulsionam no sentido da continuidade do fazer, de criar novas obras e de me renovar todos os dias.

À Professora Andreia que me aceitou como orientando e com sua sensibilidade me levou a perceber a atemporalidade do conhecer e a escuta das paisagens sonoras;

Aos professores André, Cristina, Kátia e Claudia que também estiveram presentes nesta trajetória de aprendizado;

Aos meus queridos colegas de mestrado, André, Priscila, Mariene, Rosimery e Mariana que durante os encontros muito me incentivaram;

À Pós-Graduação da UFPR, por terem aprovado o meu projeto para realização desta pesquisa e pela concessão de Bolsa de Estudos.

Ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), pelo auxílio concedido que foi fundamental.

Ao Consórcio Ita - Tractebel Energia, pelo apoio financeiro do projeto de levantamento e composição das paisagens sonoras de Itá.

Epígrafe

“Naqueles dias, os ouvidos dos homens ouviram sons cuja pureza angelical não podia ser conjurada novamente, por qualquer quantidade de ciência ou magia.”

(Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*)

RESUMO

Escuta sensível: ponto de partida da expressão de paisagens sonoras. (Des)educar sentidos. Compor com os sons do mundo, percebendo as sutilezas dos lugares vividos. Dar à percepção as singularidades do cotidiano, como músicas. Esses são desejos que geraram a trajetória aqui apresentada, que tem início na captação de sons concretos e imaginários da cidade Itá/SC. Riqueza de concretudes: águas, sapos, motores, ruídos, vento, pássaros. Para trazer à tona as paisagens submersas, nas águas da represa da usina hidrelétrica, a composição com sons armazenados na memória relatada de antigos moradores: diversidade de animais; sons interiores das casas; instrumentos da lida; carroças e engenho; sinos e rádio; cachoeiras e balseiros, estouros da construção de barragens... As expressões geradas são cinco composições, registradas em áudio-visual: *Submersos*, *Águas profundas*, *Lugares*, *Lá do alto*, *Existências transmutadas*. Dos depoimentos nasceram pequenos contos, que dão visibilidade às subjetividades desenhadas nas experiências de vida no lugar: *Ouçã, a cachoeira adormeceu*; *Sonhos*; *"In memoriam..."*; *O canto do pássaro santo*; *Chico, árvores e pássaros pintados...*; *Tesouros*. Convite: silenciar um pouco para compor, com o mundo, delicadezas.

Palavras-chave: Paisagens sonoras. Escuta sensível. Percepção. Educação Estética.

ABSTRACT

Sensitive listening: the starting point of the expression of soundscapes. (Dis)educating the senses. Composing with the sounds of the world, noticing the subtleties of places lived. Singularities give the perception of everyday life, like music. These are the desires that led to the trend presented here, beginning in the capture of real and imaginary sounds of the city Itá/SC. Wealth of concreteness: water, frogs, engines, noise, wind, birds. To bring out the landscapes submerged in the waters of the dam's hydroelectric plant, the composition sounds stored in memory of former residents reported: diversity of animals, sounds inside the houses; instruments read; carts and ingenuity; bells and radio, waterfalls and rafters, bursts of dam construction ... The expressions generated are five songs, recorded on audio-visual: *Submerged*; *Deep Water*; *Places*; *There's high*; *Transmuted existences*. The depositions were small stories that give visibility to the subjectivities drawn on the experiences of life on the line: *Listen, the waterfall fell asleep*; *Dreams*; "In memoriam ..."; *Bird's song holy*; *Chico, trees and painted birds ...*; *Treasures*. Invitation: silence to compose a little, with the world delicacies.

Keywords: Soundscapes. Sensitive listening. Perception. Aesthetic Education

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Vista da cidade de Itá	66
Figura 2	Torres da igreja da cidade submersa	67
Figura 3	Marco histórico de fundação na parte central da cidade	68
Figura 4	Casa da memória com réplica da Igreja da antiga cidade	68
Figura 5	Livreto editado <i>Submersos</i> , com CD/DVD	78
Figura 6	Livro <i>Submersos – Contos</i>	79

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	12
UM POUCO MAIS DE MIM E DOS MEUS DESEJOS	18
CENÁRIOS E CONVERSAS: ESTÉTICA, MÚSICA E PERCEPÇÃO	24
Estética e paisagens: a poética da percepção	26
A percepção sensível: conversas com Merleau-Ponty	27
Carnalidade, sonoridades	29
Percepção sonora e sensibilização	31
Entendendo um pouco o cenário onde se amplia a música e nasce a paisagem sonora	35
Ambiências	41
Mergulhando no sonho da arquitetura dos sons: as paisagens sonoras	44
Ouvindo as cidades	49
Marcos sonoros, sons e ruídos	52
Da tradição aos peritos	55
Do som gerado ao som re-significado	57
Paisagens sonoras e a educação	58
EM ATOS: PAISAGENS SONORAS EM ITÁ/SC	64
Itá, história e descrição	66
<i>Pedra</i> que atrai	69
As aproximações e os passos da pesquisa	71
Águas, silêncios, cenários... A trajetória de escuta de Itá	74
Compondo ambiências: paisagens concretas e imaginárias	75
Final de trajetória: silêncios	80
Referências Bibliográficas	81

palavras iniciais...

Palavras iniciais

Desde que me conheço por gente, menino ainda descobrindo o mundo rodeado de cantigas e ponteios, histórias de assombrações e violas encantadas, carrego comigo uma vontade: vontade de ouvir uma nova música. Não uma música qualquer, dessas que estão nas ondas do rádio, ou numa sala de concerto, mas um som comovente, cheio de vida, que me traga de volta anseios e desejos de escutar delicadezas do mundo presente ou a memória sonora da minha infância.

O som e o ruído permeiam meu imaginário em batidas de porteiros e cantigas de velhos carros-de-bois, canções de aboio ao gado que berra ao nascer do sol, das cantigas de rodas, das folias e dos cascos dos cavalos em galope desenfreado. Essa música singular, de cada um, que está dentro do nosso querer, rondando nossa sensibilidade, atravessando-nos como indefesos, a todo instante, é o nosso saco de ouro, nosso espaço de reinvenção, aquilo que fomos e também o alicerce do que seremos. Música com um certo grau de pureza, não da performance e da perfeita reprodução, de uma singularidade advinda dos sons dos variados instrumentos da orquestra, mas a pureza de um mundo que fala constantemente, também nos silêncios. Música que é voz que reverbera nos cantos do mundo cotidiano, tantas vezes apagada de nossa percepção.

Nos momentos que passeiam no passado, e em particular nas estradas vermelhas que serpenteiam meus anos vividos, provoco, em devaneio, desenhando na amplidão sonora desse mundo de experiências, um encontro com as coisas que eu não conheci e também pessoas com quem não convivi. Tenho guardado comigo experiências de ouvir e vivenciar coisas, nuances de uma convivência com o ambiente que bem poderiam esvaecer, despercebidas, mas que permanecem sustentando a leveza, o sublime da vida. Intensidade de impressões que só hoje, em contato com estudiosos e pesquisadores no assunto, pude compreender.

Depois de anos convivendo com a música, veiculada e formatada pela mídia para atender aos anseios sociais de cada época e armazenadas como um padrão identificador de cada tempo; após longo tempo de estudo de conceitos que acabavam sempre por se enquadrar no formalismo ocidental, deparei-me com

criações como as da música concreta e eletroacústica, com idéias como as de Wisnik, discutindo o sistema atonal, de Schaeffer, redefinindo os objetos sonoros, de Cage, reinventando a importância do ruído e de Schafer, chamando a atenção para o caos acústico dos espaços pós-industriais. Passei a querer ouvir o mundo com outra sensibilidade e fazer novas experiências de criação.

Me pergunto, então, às vezes: por que tenho a impressão de ter ouvido tanto mais nos dias que se foram? O som que a noite trazia quando a lua não saía, as lanternas atravessando os pastos e a sinfonia dos sapos numa pequena lagoa, numa louvação à chuva que não tardava em cair, povoando intensamente minhas paisagens imaginárias, me levam a crer que a dimensão sonora do viver é uma sutil comunicação daquilo que está dentro e daquilo que está fora de nós, como numa canção de Walter Franco, "viver é afinar o instrumento de dentro pra fora e de fora pra dentro". Devo, então, admitir que pessoas são uma realidade sonora singular, diferente das cadências soterradas pelo tempo ou do couro esticado dos tamborins, onde produzimos o som que é, em seguida, esquecido por seu gerador. As paisagens sonoras cravam-se em nós, ainda quando nossos ouvidos agredidos teimam em permanecer alheios aos nossos âmbitos de vivência.

Paisagens sonoras são desenhadas com nossas vivências passadas, mas exigem de nós a sensibilidade de criarmos com as sonoridades que nos afetam cotidianamente. Parte da minha percepção sonora se perde na passagem do tempo, tempo em que me distancio dos fenômenos que geraram a minha percepção e me empurra para uma nostálgica experiência de existir numa realidade embrutecida pela modernidade. A tradição de ouvir a passagem do dia, no canto de alvorada dos passarinhos, na revoada dos patos selvagens, no despertar da rodovia com seus caminhões chorando pra subir a serra em contraste com as cigarras cantando ao meio dia com o sol a pino, me levam às vezes a pensar que já não faço parte dessa arquitetura sonora, que atravessei a tela da televisão para fazer parte de um cenário fictício estático e repetitivo. Retomar minha carnalidade depende da criação de novos sentidos de ouvir, viver e habitar. Todo ser humano precisa, então, ser também um criador.

Foi a partir da percepção desse ser sensível, humano mergulhado num mundo de sonoridades, e dos atravessamentos dos que se inquietam com essa sensibilidade, que se inaugurou o desafio de reavivar a própria capacidade de escuta do mundo, de captar diversas nuances da vida e expressá-las fora dos padrões formais recorrentes. Só quem passou pela necessidade dessa escuta sensível pode compreender a forma como os nossos sentidos, nós os moradores das paisagens pós-modernas, estão, se não embrutecidos, talvez confusos.

Depurar um som entre tantas sobreposições de ruídos, que compõem um certo caos sonoro que identifica os lugares habitados, não é tarefa simples. A capacidade de ouvir e distinguir os vários sons naturais perdeu-se com as várias transformações das cidades, especialmente após a revolução industrial. Os habitantes dos grandes centros passaram de uma escuta depurada a uma percepção essencialmente visual. Ensurdecemos aos poucos, sem nos darmos conta. É difícil aceitar que os signos sonoros mais essenciais foram esquecidos ou que fomos deseducados pelo excesso do ver. Preocupante saber que tais signos são também ignorados pelos responsáveis pela tradição de nos educar, nos fazer reviver a história pela lida da docência. Enlouquecidos pelo brilho da modernidade, expressa nas grandes telas onde se escreve educação, se tornaram cúmplices na prática da *surdez* mundial.

Então, ouvir... O desafio. Falarei de educação, inevitavelmente. Mas não de uma educação que ensina o que há para acumular de conhecimento, mas justamente de uma educação dos sentidos, de uma educação que deseja reaver a escuta aguçada. Falarei de uma educação como espaço de criação, que exige sensibilidade, uma nova percepção de estar imerso no mundo da vida, de ouvidos bem abertos e sedentos. Criar e ouvir... Ouvir para criar... O desejo: a escuta sensível.

Assim chego à necessidade de reavivar a escuta dos lugares vividos, de visitar os vários espaços de significação que podem estar expressos no que conhecemos como paisagens sonoras. Movido pela inquietação central - a escuta sensível - agarrei-me ao sonho possível de ressensibilização dos sentidos e ao que assumi como seu portal de acesso: pela valorização de todas as formas de

percepção e interação com o mundo da vida, o “desenho” de paisagens sonoras. A arquitetura do som e de seus sentidos tem sido o desafio de vários estudos e projetos sobre paisagem sonora na atualidade. Todos eles tentando expressar o desejo de que os lugares sejam percebidos em detalhes, que escapam da dimensão da percepção puramente visual, revelando novos significados do verbo habitar.

A proposta concreta do trabalho a que, confessadamente amedrontado, me lancei foi a de mergulhar num espaço concreto que sofreu várias alterações em sua paisagem nos últimos tempos, visitar lugares desfigurados por tais transformações e, ao resgatar tais indícios, partilhar com os seus moradores uma nova forma de percepção, uma escuta que revele não só o mundo de significações que se perdeu para eles, mas a forma como o lugar continua a falar em uma linguagem singularmente sonora. Discuto a mudança de uma paisagem sonora em consequência da ocupação de uma cidade por uma hidrelétrica. Em decorrência de tal ocupação, os habitantes foram realocados para um novo espaço numa transição muito rápida, gerando com isso um confronto direto com a forma de viver das pessoas nativas, juntamente com a mudança sonora e visual e o impacto da chegada de um grande arsenal tecnológico. Objetivo traçado: demarcar tais mudanças e motivar a percepção das nuances da nova paisagem, das características e problemas a ela associados, que possam gerar reflexões sobre o futuro do lugar habitado.

Falarei de sensibilidade, de lugares transformados, de paisagens sonoras reconstruídas. Evidente então que eu não assumo o tempo todo o discurso crítico-reflexivo, que conduza imediatamente a um pragmatismo, sempre esperado em trabalhos de pesquisa em educação. Se meu desafio é a percepção, a escuta sensível e a criação como movimento educativo, tentarei me expressar pelas composições, de palavras e sons, que carreguem a amplitude desse saber sensível e, quem sabe, provocar muito mais que a linguagem puramente argumentativa. Tal como fui atingido em cheio pela leitura de teóricos-poetas, espero carregar alguns pontos deste trabalho com a aura do desejo de novas experimentações.

Para dar conta de tal empreitada, lanço mão de alguns diálogos com os que discutem: uma reconstituição do histórico das concepções de música e de como idéias surgidas no último século possibilitaram o surgimento do conceito de paisagem sonora; o conceito de objetos sonoros e a abertura que possibilita as novas formas de expressão musical; por fim, a educação estética e a imersão no mundo vivido, onde se faz a experiência de indeterminação tão cara à expressão sensível e os significados possíveis desses movimentos à educação estética e ambiental.

Um pouco mais de mim e dos meus desejos...

*A noite já é uma senhora
De rosto sincero e olhos profundos
Ao longe se vê o clarão das cidades
Que se erguem aos céus espreitando outros
mundos*

*Há mistérios contidos neste teu manto
Que escondem verdades sopradas no vento
O rumo das coisas ditas como certas
São veias latentes que escorrem do
pensamento*

*No espaço se vê uma fenda no tempo
E a nave dos sonhos pousou novamente...*

(fragmento do poema *A noite*, minha autoria)

Um pouco mais de mim e dos meus desejos...

Carrego dentro mim as paisagens sonoras da minha infância no campo, tanto as águas correntes do ribeirão onde aprendi a nadar como o rufar do vento assolando o telhado de sapé. E tantas outras impressões... A lembrança da buzina dos caçadores atijando os cachorros ao pé da serra indo até as águas negras e profundas do Rio Itararé, me leva a aguçar os sentidos da audição para a percepção de sons que hoje já não ouço ou que, na maioria das vezes, passam despercebidos, devido à densidade sonora da cidade ou até mesmo do campo com o advento das máquinas na agricultura.

Nasci num povoado de antigos violeiros e cantadores, chamado Nova Brasília do Itararé. Segui a tradição de andar descalço pelas grotas e ribeirões, conheci os costumes do caipira e aprendi os acordes abertos da viola com todo seu misticismo, entrecortando as palmas e sapateados daquelas noites que me fazem lembrar as rezas, ladainhas, fogueiras e rojões. Hoje sei que tudo isso que vivi naquele pequeno povoado foi, para mim, o gérmen dos conceitos de ecologia e paisagens sonoras.

A partir de 1977, já como morador da cidade de Curitiba, comecei a ter contato com eventos musicais, eventos pelos quais as pessoas passaram a cultivar a idéia da volta ao modo rural de viver. Comecei a prestar atenção aos apelos da mídia em relação ao homem e a natureza, isso quase sempre através de um discurso político ou de novelas estereotipando ambientes, conceitos e falas do caipira, ou seja, uma enviesada interpretação da vida no campo, tendo como principal objetivo o direcionamento comercial.

No começo da década de oitenta, com a suposta abertura política, comecei a ter contato com outros seguimentos musicais, aqueles que as rádios da ditadura não tocavam, passando por Tom Zé e Arrigo Barnabé, com quem tive aula e conheci o dodecafonismo, a música serial. Ouvei as grandes obras atonais, li sobre a música das esferas e convivi com pessoas ligadas a vários movimentos musicais, imersas e expostas na densidade e na intensidade de várias frequências sônicas, mergulhadas em um mar de sons. Toquei nos clubes as velhas canções estereotipadas importadas

em caixinhas e comercializadas nas rádios, mas com o poder de alienar e esconder, soterrar a música que sempre busquei.

Ainda na década de oitenta, mais precisamente em 1988, comecei minha graduação em Educação Artística, com licenciatura plena em Música, concluindo-a em 1992. Nesse período de estudos e experimentações, participei de vários festivais e me dediquei à busca de técnica, ao estudo do violão clássico, tocando obras de compositores que escreveram para esse instrumento, que vão desde o barroco até a música contemporânea.

Depois de algum tempo, ainda na década de 90, comecei a trabalhar com observações um pouco mais atentas e detalhadas no campo empírico de criação e gravação e no campo teórico. Foi relativamente fácil me inteirar ao meio, meio este que me levou a perceber que a busca poética perpassa o caminho das experiências dentro da criação musical, para além da pura apreensão e reprodução da técnica, que requer uma dimensão vivida anterior a simbolização, um ambiente onde o sentir é anterior ao pensar e uma vontade de rompimento com os moldes, com a aderência das formas.

No final da década de 90 reassumi meu primeiro instrumento e me tornei novamente violeiro, construindo arranjos e forjando sonoridades. Apoiado na minha experiência de infância, passei a resgatar os sons das primeiras modas que eu ouvi, misturando numa levada rítmica as batidas de palmas e pés e o choro dos carros de bois. No ano de 2003, me especializei em Arte Terapia, empregando minha atuação artística através da música em uma abordagem terapêutica, experiência esta que me rendeu um novo olhar para o meu segmento musical.

Olhando para essa trajetória, então, me pergunto: por que escolhi ser músico? Pelo que carrego das paisagens da minha infância: os sons do meu viver.

Acredito que cada um de nós tenha a sua própria música, gerados em nossa primeira casa ao som das águas e das batidas do coração de nossa mãe, entre todos os outros sons que o corpo dela nos proporciona. Somos seres de carne e som, som de um corpo nos gerando e sons de nosso próprio corpo sendo gerado.

O som que vem de fora - as vozes, as cantigas e as tormentas - vão aguçando nossos ouvidos e nos dotando de uma percepção sonora, tornando-nos capazes de uma leitura prévia do mundo externo a ser desbravado e conquistado. Somos seres feitos de som e, conseqüentemente, geradores de som, adaptados ao mundo numa freqüência grave, capacitados a caminhar e existir num perpétuo pulsar em sincronia com o ambiente. Ao nascermos somos tomados e afetados pelo mundo e este se apresenta a nós conforme nossa capacidade de imersão nele. Somos invadidos pelos sons quando o mundo passa a nos apresentar o vento, a água, o fogo, a terra, a chuva, as matas, entre tantos outros fenômenos. Crescemos nos ajustando a esses sons e nos tornamos partes dessa paisagem sonora. Ela, parte de nós.

Partes de mim: paisagens da minha história... Ainda hoje, ouço ao compor ou interpretar uma canção, o som choroso do carro de boi de manhãzinha descendo a serra, as batidas secas do pilão descascando o café, as galinhas ciscando ao redor do terreiro e as vacas mugindo chamando seus bezerros: amanhecer da minha casa. O sol se levantava por traz da serra, clareando a beira do rio e a paisagem mudava de repente. As aves de rapina sobrevoavam o pasto enquanto as conversas me avisavam que todos estavam de pé. O fim da manhã chegava à vizinhança trazendo o som das cigarras e o estalar das mamonas com o sol forte. O som do trovão ao longe era sinal de chuva perto, a tarde era chuvosa e eu ficava ouvindo as águas descenderem pelos barrancos em forma de enxurrada, levando tudo que não estava fixo na terra até o rio que transbordava: som da enchente que me acalentava na noite que se aproximava. Não se enxergava nada, apenas ouvíamos a noite sem lua. O silêncio da casa dava espaço para que eu ouvisse a mais bela das composições: no fundo da grota o rio fazia um som bravo de coisas sendo arrastadas e abraçadas pelas águas no fervor da enchente. Os sapos respondiam em coro a pergunta severa das correntezas - como seria o dia da chuva -, vento no telhado arrastando os pingos da chuva, junto com o sono que chegava.

Ouvir... Permitir que o mundo da vida nos arrebate em suas sonoridades. Sem ater-me a nostalgia das paisagens que se foram, soterradas pelos sons da

modernidade, não há como evitar o desejo de ouvir um mundo comunicando leveza e singularidades e criar sons para expressá-lo. Se o ouvido que captava as paisagens da infância esforça-se para depurar as ricas sonoridades dos dias tumultuados das cidades, buscando captar delas a mesma riqueza de significações, abre caminhos para se fazer música e, com ela, comunicar sensibilidade. Motivações de minha história... Fazer música e cultivar a sensibilidade, a leveza.

Um jeito despretensioso de educar. Fazer sons com o mesmo ritual com que sou afetado pelo mundo e, por cumplicidade ou desejo de silêncio, oferecer a outros, que se põem a escutar o imprevisto, a oportunidade de um momento singular. Para aqueles que ainda não fizeram a experiência de comunicar-se com o mundo e com os outros, por uma escuta não habitual, o convite a uma escuta sensível. Fazer música é um serviço social, sem dúvida. Comunicá-la é uma tarefa educativa. Torná-la a linguagem da sensibilidade do outro um exercício de alteridade. Sim, porque a música pode renovar corpos, suscitar desejos, libertar anseios, recolorir a vida na leveza de suas minúcias. Por isso foi possível se pensar a arte e a música como terapia.

Por que desejei falar de educação? Porque quis compor e tocar o que as pessoas não estão habituadas a ouvirem. Criar, ouvir, educar...

O verbo criar reside num retorno ao olhar primordial, despido da dureza da pura razão e livre para acessar os invisíveis. É porque perceber e criar, pra mim, sempre se confundiram com o verbo educar que achei, com prazer, a oportunidade de dialogar com Ponty, Bachelard, enquanto ouvia as canções da minha história e as aventuras de Cage, Schaeffer, Flo Menezes. Espero poder, em pouco tempo, nos atos do próximo capítulo, conseguir expressar o quanto essas "conversas" se deram num ritmo alegre de quem desfruta novas companhias e descobre que já não está só no caminho. Já não poderei mais ser o mesmo, após ouvi-los, com eles escutar o mundo, e então desejar redesenhá-lo, pouco a pouco, em sons e cores mais vibrantes.

Podemos nesse espaço criativo onde a música - som, silêncio e sentido - opera o acesso aos invisíveis. Onde se cria, adentra-se uma dimensão sonora que

nos leva a visitar o imprevisto e nos inspira a vontade de reinvenção dos significados de viver. Viagem atemporal... Momentos que vagueiam no indeterminado. Estrada: razão sensível.

Não seria incompatível educação musical sem o desafio da razão sensível? Percebo que a prática da educação musical acontece nas salas de aulas a revelia de uma sensibilidade sonora. A prática condicionante e visual da leitura das partituras nos leva a ignorar toda a origem do som e questões relacionadas à poluição sonora, pouco se atentando para uma audição mais apurada do mundo, não só onde acontece o fenômeno sonoro, mas de todo o ambiente, onde os sons são condicionados por seus contextos naturais ou culturais. Os fenômenos sonoros podem ser intencionais no caso da música, ou não intencionais no caso dos ruídos resultantes do dia-a-dia e podem ser ouvidos intencionalmente ou não intencionalmente, mas o importante é ressaltar sua presença.

Neste estudo de escuta sensível estão em foco os verbos perceber (ouvir), criar e educar. O ponto de partida são as paisagens sonoras, concretas e imaginárias. O caminho inicia-se por provocações de sensibilização através de um processo criativo que tem por matéria-prima o som.

cenários e conversas:

estética, música e percepção

*Contemplo o rio, que corre parado
e a dançarina de pedra que evolui,
completamente sem metas, sentado.*

[...]

*vê-de o pé de ypê, apenasmente flora,
revolucionariamente
apenso ao pé da serra.*

(fragmento da canção *Pé de Ypê*, de Belchior)

Cenários e conversas

No início de minha caminhada nos meandros das paisagens sonoras, tive contato com produções que significaram marcos essenciais para mim. Destaco: no campo da música, Pierre Schaeffer, com o seu *Tratado de los objetos musicales*; Raymond Murray Schafer, evidenciando a *Afinação do mundo* e *O ouvido pensante*; José Miguel Wisnik, com o *Som e o sentido*; Flo Menezes, em suas obras de referência em música eletroacústica *Música eletroacústica: histórias e estéticas*, *Atualidade estética da música eletroacústica* e *Apoteose de Schoenberg*.

Para me auxiliar a pensar o campo da criação artística e a lidar com a composição dos verbos criar, ouvir, educar, tive a alegria do contato com as idéias de Merleau-Ponty sobre estética e percepção, em obras como *Fenomenologia da percepção*, *O olho e o espírito*, *Conversas* e *O visível e o invisível*. Pela necessidade de pensar lugar e paisagem como âmbitos da experiência estética e de compreender um pouco da poética do habitar cheguei às obras *A poética do espaço* e *A água e os sonhos* de Bachelard.

Associados a essas fontes, acessei vários artigos sobre os fundamentos dos estudos de paisagens sonoras e teses e dissertações recentemente defendidas em algumas universidades no país. Destas destaco o belíssimo trabalho de Denise Garcia (1993), *A casa do poeta*, que me atravessou com sua riqueza poética desde o início de minhas leituras. Trata-se de um trabalho de composição musical a partir do *Poema Sujo* de Ferreira Gullar, onde Denise busca as memórias sonoras do poeta, revisitando os lugares por ele vividos na sua cidade natal (São Luiz do Maranhão), registrando as paisagens sonoras características desses lugares e transformando esses registros, por fim, em ricas criações musicais: *Vozes da cidade*, *Bizuza*, *Um dia feito d'água* e *Trem-pássaro*. Destaco também o texto recentemente publicado por Denílson Lopes (2007) em que, falando de delicadeza, refere-se à poética e à paisagem. Teve lugar especial, ainda, o texto *Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras*, de Oliveira de Toffolo (2008) que confirma aproximações que já vinha fazendo no trabalho entre Merleau-Ponty e os teóricos que discutem música concreta e paisagens sonoras.

Estética e paisagens: a poética da percepção

Falo aqui de paisagem como a parte do mundo onde mergulhamos, a cada nova percepção, em uma experiência sensível. Considero o uso do termo como objeto de conhecimento, reconhecendo a forma como aparece nos textos de interesse ambiental, e ainda como objeto de apropriação humana, mas preferi empregá-lo como domínio da experiência estética, onde se instalam as múltiplas significações criadas pelos humanos que nela estão imersos.

Lugares onde se vive. Lembra-nos Lopes (2007, p.135), em *Paisagens e narrativas*, a necessidade de evitarmos um dualismo entre cultura e sociedade, de forma que consideremos a paisagem como "materialidade antes do que representação" e, citando Mitchell (1994, p.1): "não se trata tanto do que a paisagem 'é' ou 'significa', mas o que ela faz, como ela atua como uma prática cultural". Interessa-me diretamente a relação intrínseca que Lopes (id, p.136) captura entre paisagem e sublime: na experiência da paisagem está em jogo um "renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos para casa". O esforço em questão é um exercício de não representação, de dissolução.

Recuperemos Bachelard (1993): espaço da nossa felicidade. A paisagem com que mantemos relações topofílicas é aquela a que desejamos sempre voltar ou carregar dentro de nós como os cantos amados do mundo. Que há nessas materialidades que tanto nos envolvem? Certamente não são aquelas nuances que enxergamos como hostilidades, mas aquelas singularidades sublimes que capturamos com nossa sensibilidade. São condições, que às vezes, nos passam como invisibilidades, mas que nos acolhem no projeto de dissolução. Nesse lugar assim habitado, é a poesia quem dá o tom do sublime, de pertencimento ao mundo: a poesia, como aponta Heidegger (2002, p.169) traz o homem para a terra, inaugura o estar no mundo como um habitar. Pertencimento como sinônimo de um habitar que não pressupõe aprisionamento: se estamos dissolvidos na paisagem é porque encontramos aí nossos cantos de felicidade.

Nesses cantos de felicidade, não somos passivos, contemplativos, mas manifestamos um jeito próprio de atividade: a leveza. Lopes (2007, p.72ss) nos provoca: a leveza é um "estar diferenciado no mundo". Pela leveza, silêncio é forma de ouvir melhor; cegueira, olhar aguçado; lentidão, forma de passear pelo mundo: "por mais que o mundo nos pese, ainda resta uma brecha, nem que seja para rimos de nós mesmos, de onde estamos, até onde caímos. E neste riso, num gesto tolo, num ato gratuito, voa algo que não se pode prender".

A leveza, o olhar estético, o sublime, nos fazem despertar do delírio do mundo, dos ruídos do cotidiano, nos colocando em uma percepção inocente, não indiferente, mas atentos aos acasos, ao fugaz. Se o império do conhecimento nos ensina a pisar em terra firme, a demarcar nossos trajetos num mapa bem traçado, a poesia nos faz flutuar um pouco mais, mover-nos na deriva, rir um pouco mais, avançar um pouco mais lentamente, nos desperta a graça de estarmos perdidos aqui e ali, abertos ao mundo que nos chega em tons coloridos, em cantos de felicidade. Percepção estética que nos revela um mundo poetizado, paisagens vivas, que exige um não um olhar de sobrevôo, mas situado.

A percepção sensível: conversas com Merleau-Ponty

Esforcei-me, em alguns momentos de meus diálogos com quem pensa a sensibilidade, a compreender Merleau-Ponty. Assustadoras, de início, suas idéias vieram, pouco a pouco, a ganhar significados mais cristalinos para mim facilitando a expressão de minhas próprias inquietações. Dialoguemos. A percepção, em Merleau-Ponty, não é tomada como uma pura recepção de informações do meio por uma consciência que se vê apartada do mundo. Um dos maiores esforços da fenomenologia do pensador está justamente em restituir à consciência sua carnalidade. Tal concepção de percepção pressupõe um sujeito que se relaciona com o espaço como um encarnado.

As reflexões de Merleau-Ponty, expostas nos capítulos iniciais da primeira parte da obra *O visível e o invisível*, repetem um tema já enunciado em *Fenomenologia da Percepção*: a retomada da percepção como fundamento possível

do saber primordial sobre as coisas. Com essa concepção, Merleau-Ponty (1999) problematiza as filosofias reflexivas, em uma detalhada discussão sobre os limites da síntese intelectualista sobre o mundo. Denuncia, assim, um modo de relação consciência-mundo que não oferece mais que uma análise estabilizante de um mundo que, a despeito de tal pretensão, tem um inquestionável caráter dinâmico e uma invisibilidade que não pode ser captada pela consciência. Pela reflexão, pretende-se chegar a uma verdade que, portanto, não passaria de uma visão mediada sobre o mundo.

O corpo tratado na fenomenologia não é aquele separado definitivamente da mente, característico do pensamento clássico: "o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas" (MERLEAU-PONTY, 2004, pp.16-17, grifos do autor). Na *Fenomenologia da percepção*, critica a separação de corpo e alma feita pela tradição cartesiana, pela qual se define "o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo", o que resulta um distanciamento entre objeto e consciência (MERLEAU-PONTY, 1999, p.268). Merleau-Ponty, na tentativa de superação dessa tradição, e na mesma linha de questionamento sobre a percepção do mundo vivido, afirma que a consciência que o humano tem do corpo não se dá pelo pensamento: "não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo". (*id.*, p.269). O corpo está, pois, no cerne da experiência do mundo vivido.

O corpo é, assim, mais que um abrigo da consciência, sendo dotado de intencionalidade. Ele faz o que a consciência não pode fazer: ter um domínio da espacialidade que lhe dá o poder de situar-se no mundo. Ele é, por isso, a carnalidade de um sujeito que não se resume a uma consciência. Além do domínio espacial, essa carnalidade dá condição de percepção do tempo, ser que se recusa à fixação da consciência. O tempo não se resume, para o corpo, a uma representação do passado ou do porvir, mas se manifesta em um presente que é processo e que incorpora passado e futuro. Dele o corpo fala pelos pulsos próprios da vida, que o identificam com a ritmicidade da natureza. Corpo que pulsa e mundo são do mesmo

estofa e é pela síntese perceptiva que o sujeito capta o mundo no seu movimento de fazer-se. O corpo é "carne do mundo", é feito da mesma carne que o mundo, "ambos se imbricam mutuamente" (MERLEAU-PONTY, 1984^a, p.225, nota de maio de 1960). A percepção, neste sentido, não poderia de fato resultar da apropriação das coisas, mas de uma abertura ao mundo.

Uma percepção tomada como esse fenômeno de interação corpo-mundo tem na *estesia* a possibilidade de restituir a carnalidade do percipiente, a desconstrução de um sujeito fechado na sua interioridade (eu interior) e sua abertura como extensão do ser às coisas. É essa abertura que possibilita a expressão livre, não formalizada nas formulações da consciência, e a formação do corpo musical, subjetividade que expressa sua música singular, que faz dela o gérmen de suas criações. A esse corpo-expressão opomos um corpo-representação, aquele que verbaliza somente os produtos de uma razão formalizante e que subtrai de suas manifestações aquilo que lhe era mais característico: a mobilidade, a fluidez. Corpo estático ancorando uma consciência. Construir um corpo musical, nesse sentido, é mais que forjar um corpo na técnica do movimento, mas dar vazão à própria ritmicidade que o impulsiona, à sensibilidade que o faz escutar e compor com os sons do mundo uma subjetividade. O corpo do artista que faz o movimento da criação está, antes, imerso no mundo que quer expressar: "o gesto de expressão, que se incumbe desenhar por si mesmo e fazer emergir o que visa, mais intensamente portando recobra o mundo" (MERLEAU-PONTY, 1984^c, p.162). A linguagem da arte é aquela que só se cria e revela sentido no compartilhamento do mundo e do artista.

Carnalidade, sonoridades

Carne e sons, entrecruzamentos. Substâncias distintas imersas numa mesma natureza, apontando para simbologias sutis: estaticidade, movimento; dureza, fluidez. Mas, não só se expressam na palavra, na composição imaginária: sendo substâncias, manifestam-se na concretude mesma da vida. Somos seres de carne e sons. A faticidade dos sons nada devendo à visibilidade da carne. Espaço aberto a

inquietações: por que acreditamos expressarmo-nos tão fragilmente por eles - carne e sons - e tão enfaticamente pelo pensamento declarado em palavra? Ainda mais, por que os sons permanecem tão subsumidos na nossa concretude dita estritamente pelos formalismos forjados pela consciência? Por que o olhar toma papel dominante na percepção?

Tornemos essas questões mais claras. Desde a gênese de nossas existências, sentimos a vida pulsar em nós, na carne e pelos sons. Ao primeiro indício de carnalidade, quando ainda as células movimentam-se na composição da complexidade de nossos corpos, já estamos imersos num universo sonoro singular. Comunicamo-nos, no acolhimento uterino, pela carne, alimentada pela fluidez dos líquidos que nos envolvem e nos penetram, e pelos sons de complexos e constantes movimentos que a vida emite. Compomos, com a carne, desde a origem, a nossa música singular. É assim que, ao sermos gerados em nossa primeira casa, ao som das águas e as batidas do coração da mãe entre todos os outros sons que o corpo dela nos proporciona, formamo-nos como seres de carne e som: sons de um corpo nos gerando e sons de nosso próprio corpo sendo gerado.

Ao exterior - nascimento - a primeira percepção não é visual, mas tátil e sonora. Imersão em sons desconhecidos, enquanto a carne se acomoda ao vazio do ar, à "secura" e amplitude do ambiente, ausência das águas. No entanto, a carne pulsa e continua a pulsar e compor enquanto nossa atenção se volta cada vez mais para o exterior, atentos para sua imensidão, sua diversidade. E então, ensinam-nos e, em determinados momentos, nossa percepção é conduzida para o reconhecimento cada vez mais detalhado de nosso campo visual. Condicionam-nos a uma forma bem específica de cognição: receber estímulos, na maior parte do tempo, visuais, entendê-los e dar respostas centradas no instinto de preservação e sociabilidade. Educação voltada à cultura do imediato, do entendimento, da expressão contida, presa aos códigos da linguagem, do conhecimento formalizado. A nossa nova casa vai sendo construída, necessariamente, sobre o alicerce das operações da consciência. Carne e sons ainda somos, e são suas substancialidades

que nos conectam ao mundo, mas tornam-se quase abstrações diante da extrema agilidade de objetivação/determinação da razão não sensível.

Quero, nessa curta e suposta trajetória de nossas vidas, situar o aparecimento de alguns distanciamentos: estesia e representação; corpo e mente; música encarnada e música formalizada; corpo musical e corpo estático; escuta sensível e "surdez". Desejo apontar ainda marcos de mudanças não menos importantes: a alteração da ritmicidade do corpo, saindo dos pulsos próprios da vida e acentuando a aceleração típica dos ambientes e modos de viver atuais; o enfraquecimento da pulsão de expressão, da criatividade, diante da busca de precisão de raciocínios determinantes e adequações imediatas; a dessensibilização progressiva que nos desliga cada vez mais de nossas concretudes; a valorização do conhecimento acumulado e da técnica em detrimento da expressão livre e volitiva; perda da capacidade de lidar com os inusitados e busca da segurança de verdades absolutas.

Endurecimentos, silenciamentos. Cada vez mais ruídos, de palavras imersas em regimes de verdade, de ambientes tecnologizados, de músicas industrializadas, de corpos submissos. Ruídos que silenciam músicas singulares e homogeneízam a percepção. É certo que não podemos eliminá-los, mas se vamos compor com eles, é preciso que resgatemos também uma percepção mais ampla, diversa e as singularidades de nosso corpo-mundo. Retomemos: viver com leveza, capturar o sublime, poetizar a vida.

Percepção sonora e sensibilização

Embora tomemos nossa percepção como predominantemente visual, estamos durante todos os dias de nossa vida envoltos pelos sons. Nossos corpos são afetados nitidamente por eles, e seus efeitos variam de uma tranquilização até altos índices de estimulação, podendo gerar, inclusive, quadros de ansiedade e estresse. Nesse sentido, mereceriam muito mais atenção os efeitos desastrosos que a poluição sonora dos grandes centros urbanos, associada a sonoridades não-

significantes produzidas pela indústria fonográfica, podem provocar em nossa sensibilidade.

Somos acostumados a ouvir uma massa sonora construída por sons melódicos e percutidos, elaborados a partir de um pensamento forjado no momento cultural. Hoje, no limiar da era digital e com o movimento da globalização, podemos ouvir as músicas do mundo todo, e muitas vezes trazemos acriticamente produções musicais para dentro do nosso espaço cultural. A música, julgada como estratégia de motivação do estado de espírito, passa a ser ouvida, muitas vezes, sem nenhuma seleção e nenhum questionamento sobre seus possíveis efeitos; ou seja, é como se tomássemos altíssimas doses de remédios sem saber a que doença se destina. Ouvimos músicas o tempo todo; alegramo-nos, entristecemos-nos ou, em algumas situações, sequer podemos "ouvir" determinadas canções devido ao estado emocional que ela nos proporciona, sem ao menos perguntarmos por que isso acontece.

No cotidiano das grandes cidades, portanto, ouvir passa a significar, na maior parte do tempo, ser invadido por um caos perceptivo. Deter-se numa percepção singular, como ocorre quando estamos refugiados no campo ou em locais de preservação do ambiente natural, é ação que demanda um querer de musicista. A raridade com que passamos de uma relação simplesmente reativa, em respostas condicionadas e fugazes às percepções sonoras, para um estado de escuta e singularização, é a base de uma dessensibilização que chega a tornar indiscerníveis sons que nos afetam positivamente e aqueles que prejudicam nosso estado emocional e nosso próprio corpo.

Se na cultura ocidental isso parece ter recebido pouca atenção, na filosofia oriental e em suas práticas derivadas, o exercício do silêncio e da percepção sutil do ambiente, a partir da qual se emitem sons harmonizadores, tem papel central. Os efeitos de vibrações provocadas nos corpos a partir de sonoridades específicas, ou dos sons considerados sagrados, sempre foram alvo das preocupações dos cientistas espiritualistas do mundo oriental.

Os sons povoam também as construções imaginárias dos seres humanos nas suas relações com os elementos da natureza. Não há uma poetização do mundo que não tenha evocado alguma de suas sonoridades. Para Bachelard (1997, pp.17,35), a água, além de corpo e alma, tem voz. Os sons que proclamam são os que povoam os devaneios: “[...] a linguagem das águas é uma realidade poética direta. [...] Os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas”. Os rumores das águas assumem com toda naturalidade as metáforas da alegria e da claridade: “as águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias”. Thoreau (1984, p.277) descreve a chegada da primavera do Walden povoada do canto das águas, como um dos atrativos da vida nos bosques. Por essas ocasiões, o viajante passava animado pela música de “milhares de murmurantes córregos e arroios, em cujas veias corre o sangue do inverno que eles vão carregando”.

Vale destacar, nesse contexto, o esforço de uma criação recente do grupo musical Alma Terra Duo¹, que compôs a canção *Água*, onde essas vozes da água parecem sair dos recantos mais longínquos da natureza para invadir nossos sentidos e acessar, em nossas almas, mitos esquecidos, sensações irresistíveis de mobilidade e fluidez e o apelo doloroso dos riscos de uma vida desértica.

Também nossas relações nostálgicas com o lugar habitado são despertadas facilmente por uma revisitação de sonoridades que parecem ter o poder de nos lançar imediatamente às vivências experimentadas nos lugares amados. Isso justifica o intenso efeito da música caipira sobre as pessoas que, ao seu deleite, experimentam a brisa dos campos na pele, o cheiro do fogão de lenha nas narinas, o gosto do café na boca, numa sinestesia própria das revisitações mnêmicas.

É assim também que a experiência estética que podemos fazer dos nossos lugares vividos pode nos sensibilizar por meio da percepção sonora. Deter-nos na percepção dos sons é instalar-nos num espaço de criação, o que nos provam os músicos e suas inusitadas composições. É por esse potencial expressivo da música

¹ O grupo Alma Terra Duo está sediado em Curitiba e é formado pelo co-autor do presente artigo – Cláudio Avanzo – e por Marco Cardoso. O trabalho do grupo se caracteriza pelo resgate de sonoridades étnicas/regionais. A canção citada faz parte do trabalho recém-lançado do grupo: CD *Acordando*.

que a tomamos como possibilidade de experiência estética e de ressensibilização dos nossos sentidos.

Não é recente a compreensão dos efeitos das diferentes sonoridades nos estados físico-emocionais dos humanos. Desde a antiguidade clássica, a influência de sons era rigorosamente considerada, tanto em relação à condição somática quanto à formação moral do ser humano. Este poder que se atribuída à música denominava-se *ethos*. A doutrina do *ethos* expressa a ordenação, a diferenciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, onde a sincronidade de todos esses elementos constituía um fator determinante na influência da música sobre o sujeito. Segundo Nasser (1997, p.241), o sistema organizado a partir dessa concepção, baseava-se em considerar-se a música como "forma de expressão, com poder de influenciar e modificar a natureza moral do homem e do estado". A música, nesse sentido, tinha a funcionalidade de buscar um equilíbrio da alma, tal qual proporcionar um conjunto harmônico de conhecimentos, especialmente de conceitos de concordância e proporção que, para os gregos, eram "a base de todas as manifestações éticas, estéticas e intelectuais" (*id.*, p.242).

De acordo com a *doutrina do ethos*, a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos (*id.*, 243). Os gregos utilizavam-se de fórmulas melódicas (*nómos*) para compor a doutrina do *ethos*. Tais fórmulas geravam os padrões que, inseridos nas estruturas musicais, formavam modos que podiam ser expressos nas diferentes tensões das vozes e afinações dos instrumentos. Essas expressões eram associadas a diferentes estados de temperamento no ser humano: harmonia dórica, sentimentos de firmeza, grandeza, equilíbrio diante dos desafios, ou que pode gerar estados mais profundos, de recolhimento e de concentração; harmonia frígia, estimulante, entusiástico, gera alegria, furor; harmonia lídia, exprimindo tristezas, situações trágicas, emotividade, contrição; harmonia eólia, que gera sentimentos profundos de amor.

Essas relações entre os modos harmônicos e os efeitos nos estados de espírito são utilizadas ainda atualmente, nas técnicas de arte-terapia² e música-terapia. É possível assim atribuir à música um poder capaz de sensibilizar um sujeito que entoa ou apenas ouve um trecho musical. É dessa forma que pode ser útil também nas estratégias de marketing, área que aprendeu rapidamente a fazer uso desses efeitos para estimular as percepções e hábitos de consumo nos grandes centros urbanos. Está presente a cada instante da nossa vida, criando ambientes, ditando modas, vendendo roupas, carros, terras, entre outras coisas. Capta-nos também para os apelos religiosos e políticos. É assim, que da percepção de espaços de indeterminação e criação, e de estímulos tranqüilizantes dos sons da natureza passamos a um bombardeio de "sonoridades forjadas" e de caos sonoros que mecanizam nossas reações, congelam nossas possibilidades criativas e, por vezes, dessensibilizam nossos sentidos.

Voltar a ouvir, a lidar com a riqueza de sonoridades dos espaços cotidianos, de criar harmonias desejadas em cada momento, contexto, estado de espírito, de recriar os sons dos lugares amados, de recuperar a voz de nossa própria naturalidade no seio da natureza... Desafios para os que pensam a *estesia* como forma de criação de novos modos de viver e de se relacionar com o ambiente, com o corpo, com o outro.

Entendendo um pouco o cenário onde se amplia a música e nasce a paisagem sonora

Todos os dias, todas as horas, minutos e segundos, em todos os lugares possíveis, estamos rodeados de sons. O mundo é uma verdadeira e incrível sinfonia, com movimentos, ora singelos, ora abruptos. Somos parte desse magnífico

² Por volta do século XX, a Arte terapia foi reconhecida como tratamento auxiliar da medicina ao fazer uso das linguagens artísticas para o autoconhecimento (PAIM, 1996). Numa abordagem terapêutica se tem como fundamento uma linha de pesquisa já estruturada, enquanto que na Arte terapia o terapeuta se torna apenas o mediador e a arte passa a ser o agente do processo.

O psiquiatra suíço Carl G. Jung no começo do século XX, começou a usar a arte como mediadora no processo terapêutico. Antes dele, Sigmund Freud, criador da Psicanálise, também apontava as linguagens artísticas um papel de grande importância no tratamento terapêutico. Outro nome significativo para o estabelecimento da arte terapia foi o pediatra e psicanalista inglês Donald Winnicott. No Brasil, a psiquiatra Nise da Silveira e o médico Osório César, desenvolveram trabalhos em hospitais psiquiátricos a partir da segunda metade do século passado.

instrumental: sons do nosso corpo em contato com o mundo ao nosso redor, aqueles considerados naturais, como vento, água, trovão, entre outros ruídos promovidos pela natureza, ou culturais, como rádios, TVs, buzinas de carros, apitos de fábricas. Todos esses sons que são produzidos dentro da dimensão do que nossos ouvidos são capazes de captar, podem ser entendidos como a *ponta do iceberg*, pois nossa capacidade auditiva vai de 20 a 25.000 Htz, ou seja, um pequeno ponto na imensidão sonora.

Para Wisnik (1999, p.17), "... sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob forma de propagação ondulatória, que nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro, interpreta-a, dando-lhe configurações e sentidos". Ouvimos sons o tempo todo, com maior ou menor intensidade/densidade. Mas não somos só receptores. Somos também feitos à base de silêncio e som, somos partes ativas, ou seja, instrumentos executando intervalos consonantes ou dissonantes, formando acordes maravilhosos que harmonizam esse universo grandioso.

Pensemos: qual o primeiro som que ouvimos quando acordamos? Do momento em que acordamos em diante, percebemo-nos como seres sonoros, valendo perguntarmo-nos como os sons desse instante tornam-se parte de um âmbito mais amplo e, assim, como vamos, pouco a pouco, construindo uma linha sonora crescente com tudo aquilo que nos cerca. Quais sons ouvimos à noite, quando nossos "instrumentos" necessitam de repouso? E o que dizer da grande fermata³ que nos revigora num acalanto de reverberações, nos destacando do mundo de tensões e carinhosamente, displicentemente, nos recolocando no aconchego da tônica⁴? O que é a tônica, esse espaço de relaxamento na altura do teu envolvimento sonoro, do teu som gerador? A captação do mundo sonoro nos torna seres de som e carne.

A história da música começa sem um registro, sua origem não pode ser estabelecida, nem tampouco a época do seu aparecimento. Deduzimos que o som e o

³ sinal colocado acima ou abaixo de uma nota ou pausa, que prolonga a duração dos mesmos por mais tempo que o valor estabelecido.

⁴ Grau que determina o tom da música, estabelece a nota principal, sobre a qual se formará a sucessão intervalar do modo, na escala modal.

ritmo nasceram e passaram a ser percebidos com o primeiro homem, através da sua pulsação, do seu andar, da sua respiração e, depois, através de sua memória.

O homem pré-histórico imitava com sua voz os sons da natureza e, conseqüentemente, tentavam imitar o som da sua própria voz com objetos rústicos. A arte de combinar sons foi cultivada através dos tempos, desde as eras mais remotas. O trabalho com o ritmo teria sua gênese numa necessidade intrínseca do humano de organizar o caos perceptivo. Para Murray Schafer (2001, p.315), "o homem é uma criatura antientrópica; é um organizador do acaso em ordem e tenta perceber os padrões em todas as coisas".

Na antiga China se acreditava nos poderes mágicos da música; nela estava sonoramente refletido o universo, enquanto que na Índia ela estava ligada diretamente aos fundamentos da vida humana. O grego Pitágoras acreditava que os planetas produziam diferentes tonalidades harmônicas e que o universo entoava uma canção, que a música e a matemática forneceria a chave para os segredos do mundo. Chamou isso de *música das esferas*.

A música é feita e exteriorizada com nossa voz, com nosso corpo, com objetos construídos ou recolhidos da natureza, a fauna e a flora, o vento, as águas, tudo isso e muito mais são elementos geradores de sons que, conseqüentemente, se tornam matéria-prima para a música, entendida em seu conceito estendido, englobando as paisagens sonoras, a música concreta/eletroacústica, aleatória etc. No entanto, essa amplitude da concepção de música viria a se restringir cada vez mais, especialmente na história da música ocidental. Quando a atenção desloca-se da música para as formas musicais, surgem modelos formais que justificam sua divisão em gêneros e estilos diversos, caracterizando-se como étnica, folclórica, erudita, popular, religiosa, ou criadas pela indústria cultural. Essa classificação denuncia um movimento de restrição à concepção de música, dado que focam a criação musical em modelos pré-concebidos, que forçam a exclusão de sonoridades não-usuais. Tal música, que aqui apelido de tradicional, pode ser reconhecida pelo

seu aprisionamento às formas de escrita, interpretação e execução e pela via mediada⁵ com que chega às pessoas.

Gostaria de destacar aqui, pela naturalidade de aproximação com o tema das paisagens sonoras, um momento importante na chegada da música contemporânea, que diz respeito ao advento da música concreta. Tal advento exigiu a quebra dos referenciais associados a esses tradicionalismos.

Os séculos XIX e XX foram marcados pelo aparecimento de novidades em vários campos do saber, especialmente na filosofia e nas artes. Na música, especialmente, surgiram diversas novas linguagens, derivadas da possibilidade de uso de mídias elétricas e eletrônicas. No ocidente, essas novas linguagens permaneceram durante algum tempo atreladas aos princípios da música tradicional, respeitando as mesmas regras de composição, ganhando uma autonomia mais significativa a partir de 1940. Nesse contexto, importa-nos destacar aqui os movimentos da música eletrônica e da música concreta, que apesar de terem bases composicionais divergentes acabam por unir-se no que hoje conhecemos como música eletroacústica. Fazemos esse destaque para chegarmos na compreensão de que as proposições de Schafer do trabalho com paisagens sonoras podem ter tido inspirações justamente nesse movimento da música concreta/eletroacústica. Fazemos, então, algumas breves considerações a esse respeito.

Com o pós-guerra abre-se um novo horizonte tecnológico em várias áreas, a indústria do som e as novas possibilidades radiofônicas foram determinantes na música. As invenções de novos equipamentos como os microfones e os gravadores magnéticos, abriram as portas para a possibilidade de misturar os sons e, a partir daí, dar início ao conceito de música eletroacústica.

A música eletrônica (*elektronische musik*) surge nos anos 40, mantendo nítidas ligações com o serialismo. Dahlhaus (1996, p.72) destaca que tanto o avanço tecnológico do século XX quanto o destaque do timbre na linguagem musical embalarão seu desenvolvimento inicial. Atrelada aos princípios composicionais do serialismo, o elemento central na música eletrônica é a forma. A música concreta

⁵ Mediada pelos interesses comerciais, políticos e religiosos, associados à divulgação dos trabalhos artísticos nas sociedades contemporâneas.

(*musique concrète*), por sua vez, privilegia como elemento de destaque a matéria sonora.

A música eletrônica produz sons sintéticos utilizando um som em estado puro, numa viagem indo do grave até o agudíssimo. Partindo da visão de Ernst Krenek (1996, p.98), a música eletrônica não se constitui pelos sons tirados de um material que entra em vibração pelo toque do homem e sim através de impulsos elétricos em tubos de vácuos. Ela se diferencia da música concreta por ser construída por sons obtidos eletronicamente, enquanto que a criação da música concreta tem seu enfoque nos sons que se originam de fora, sons de preferência acústicos, se constituindo numa composição de fenômenos acústicos.

As duas vertentes se consolidam nos anos 50, com a criação dos estúdios: *Elektronische Musik*, em Colônia na Alemanha, pelo Westdeutscher Rundfunk, envolvendo Werner Meyer-Eppler, Herbert Eimert e Robert Beyer; *Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC)*, na França, num esforço da Radiodiffusion Télévision Française, envolvendo Pierre Schaeffer, Pierre Heny e Jacques Poulin. Enquanto o primeiro grupo debruçava-se sobre a geração de sons, obedecendo a alguns critérios baseados na série formal, o grupo francês preocupava-se mais com a manipulação de sons percebidos, elegendo o material sonoro como elemento de onde nasce a forma.

São expoentes das duas vertentes: Stockhausen, Pousseur, Goeyvaerts e Koenig, na eletrônica; Edgar Varese, John Cage, e seus inspiradores, Berlioz, Debussy, Messiaen, na música concreta. Stockhausen teria um papel importante na aproximação das duas vertentes quando, em 1956, acrescenta nas composições eletrônicas um elemento essencialmente concreto: vozes humanas. Dessa forma, a supervalorização da objetividade formal, característica da música eletrônica, abre espaço para o interesse pela utilização de diversas matérias sonoras. De outro lado, a preocupação com a escuta que dirigia a composição, que caracterizava a música concreta como essencialmente intuitiva e impedia um comprometimento com a forma, admitiria a impossibilidade da ausência de algum formalismo imediato à

expressão dos materiais sonoros percebidos. Essa abertura em ambas as vertentes permitiu a síntese na música eletroacústica.

A Música Eletroacústica é feita em estúdio e é apresentada em shows, gravada em suportes magnéticos, se tornando um gênero, bem como uma área de pesquisa da música contemporânea. Segundo afirma Flo Menezes, em *Atualidade Estética da Música Eletroacústica* (1998, p.23), "a música eletroacústica desempenhou um papel desbravador quanto à espacialidade. Foi somente com os meios eletroacústicos que a mobilização dos sons no espaço pode ocorrer como dado da própria estrutura musical".

Destaquemos os trabalhos do engenheiro e músico francês, Pierre Schaeffer, que deu início a suas experiências musicais, utilizando sons naturais gravados em fita magnética no Studio d'Essai da R.T.F. (Radiodiffusion Télévision Française), na cidade de Paris. Ele começou o seu trabalho utilizando uma técnica experimental de composição produzida numa dialética entre matéria e forma, que procura evitar os instrumentos tradicionais, substituindo-os pelos sons produzidos por outras fontes sonoras. A idéia básica era gravar ruídos e com eles fazer suas composições. Schaeffer e sua equipe de trabalho empreenderam um projeto no Club d'Essai, para desenvolver suas produções, variando e experimentando sons tirados de objetos como baldes, portas, serras elétricas, torneiras, etc, projeto este que ele chamou de música concreta ou música de todos os sons.

Schaeffer, em *A la Recherche d'une musique concrète* (1952, p.22 apud MENEZES, 1998, p.17) nos define:

...tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música concreta, para que bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo.

Pontua, assim, a ruptura com a música tradicional, esta que numa avaliação de Schaeffer, está limitada pelos meios formais de se compor e escrever música, presa em seus elementos de notação e execução carregados de significações.

As expressões *objeto sonoro* e *objeto musical* foram utilizadas por Pierre Schaeffer, desde os seus primeiros textos sobre suas pesquisas sonoras. Os conceitos de objeto musical e de objeto sonoro são utilizados de maneira diferentes: o objeto musical é o objeto da linguagem, estabelecido entre o compositor e o ouvinte, ou seja, o objeto musical é o porta-voz da linguagem musical; o objeto sonoro, por sua vez, assume um outro significado, ferramenta teórica da fenomenologia no *Tratado de los objectos musicales* (SCHAEFFER, 1988), não estando relacionado com a linguagem da música tradicional e sim com a matéria concreta disponível à composição. No seu livro *Música Eletroacústica*, Flo Menezes (1996, p.18) interpreta:

...A partir da noção de matéria concreta, de objeto concreto ou, empregando o termo preferido de Pierre Schaeffer, de objeto sonoro, que deve ser entendido no sentido que vai do ruído de uma porta ao ruído de um suspiro, passando neste percurso pelo instrumento "tradicional" de música, é a partir, pois, dessa noção bem estendida, que se estabeleceu definitivamente o conceito, diríamos, de uma pan-música, de uma música na qual cada evento sonoro possa ter lugar - na medida em que a intenção assim o deseje.

Ambiências

Nesse sentido, liga-se a música fortemente com o ambiente. Essa é mesmo a tônica da música concreta e das paisagens sonoras. Mas, nesse ponto, é necessário que explicita a ampliação também daquilo a que me refiro com o termo ambiente. Tomo como ponto de partida uma imagem cotidiana comum a todos nós: o ambiente da casa. A casa voltará a ser tema em minhas reflexões, mas aqui ela será tomada em toda a sua mundanidade, casa-abrigo, casa-cosmos, como abrigo do corpo e de todas as significações que construímos ao longo de nossas vidas. É, mais que um ambiente concreto, também a aura que todo concreto faz suscitar a partir do esforço imaginário e criativo do ser humano.

A casa, uma paisagem imaginária, um espaço de subversão para os confins do corpo, onde a fronteira do não verbal nos acena com o devaneio. Casa povoada de música. Música povoada de casa... Se a casa me inspira aconchego, ludicidade, é porque nela fiz habitar sonoridades expressas ao longo de minhas vivências. Crio ambientes sonoros e eles me tomam inevitavelmente. É assim que a música ambiente cria paisagens no ambiente da música que compõe a casa. Podemos pintar de azul as paredes ao redor, se o azul estiver contido na atmosfera das lembranças que nos chegam através da sensação trazida pela sonoridade que adentra nossos âmbitos de vivência. A fluidez dos sons carrega cores que me permitem tornar concretas paisagens adormecidas.

*Pergunta que faço a mim mesmo por não conseguir exteriorizar através da linguagem convencional:
...onde estão vocês agora existências transmutadas, a não ser dentro da sonoridade de velhas canções, que hoje compõem as paisagens no ambiente de minha música...⁶*

Posso agora dizer: ambiente, para mim e no escopo desta escrita, tem múltiplos significados possíveis, e outros que nem posso ainda explicitar. Daqueles que posso, destaco que há:

♪ ambiente na música. Espaços sonoros que podem abrigar diferentes criações. Tais espaços podem ser constituídos por diferentes matérias sonoras, não obedecendo necessariamente a nenhuma forma específica. São casas onde podem vir habitar quaisquer sons, advindos das mais variadas fontes. É nesse ambiente que a música concreta e outras expressões musicais, não comprometidas com modelos, puderam se aconchegar tão bem.

♪ ambiente imaginário. Espaços só alcançados pela imaginação. Não são espaços livres de concretude. Ao contrário, acolhem reverberações do concreto, traduzido em devaneios. Canto da construção poética do mundo. Exemplifiquemos: há sons que fogem de nossa capacidade perceptiva. Freqüências sonoras que nos rodeiam, envolvem nossos corpos, concretos, mas que só podem ser referidos por nós pelo esforço imagético.

⁶ (Fragmento do poema *Doces fantasmas*, minha autoria)

♪ ambientes perceptíveis/significados. Espaços sonoros percebidos, em estado de atenção ou não. Protegemos nossos corpos de sons que não desejamos perceber, por convenção social ou por preferência individual. Por outro lado, mantemos atenção àquelas sonoridades que queremos perceber e que carregam algum significado para nós. Relacionamo-nos com o ambiente através desta escuta/surdez e mantemos um acervo de sons significativos que fazemos povoar nossos ambientes cotidianos, nossas casas concretas. Se não ampliamos essas percepções e não reconhecemos a possibilidade de múltiplas significações, então os espaços criativos se restringem. É assim que, por exemplo, a composição musical pode se tornar pura reprodução.

♪ ambiente concreto. Espaços físicos, ambientes de reverberação de todos os sons. Onde experimentamos e somos experimentados pelos sons. Nosso corpo, o espaço mais próximo da compreensão e, muitas vezes, o que menos percebemos. Nossos lugares habitados, nossas moradas.

De distintas nuances, mas um único ambiente: concreto-imaginário-musical. É esse o sentido do termo em minhas idéias aqui transcritas. Quando falo em música ambiente, assim, quase incorro em pleonasma, dado que música já traz em si ambientes sonoros ao mesmo tempo em que se faz matéria para a construção de ambientes, dá-se ao reavivamento/representificação das casas que se foram; serve ao desejo de ressignificação dos percebidos, criando novas moradas; transforma-se em linguagem de expressão, transformando-se em música de cada um.

Ambiente das águas. Casas, máquinas... Música ambiente.
Respostas não verbais... Fatos vividos. Dimensão corpórea.
Aqui e agora. Nave pousada... Sublime consonância terrestre.
Massas resgatam ambiente acústico... Diversidade inóspita. Do mundo sonoro.
Carros passam. Velocidade dos anseios... Deriva do pensar.
Ronco agudo... Motores atravessam. Paredes imaginárias.
Paisagens sonoras. Objetos, canções... Música.
Subjetividades sonoras... Pelos cantos da casa... De cada um, música.
Ambiente.

(Música Ambiente, minha autoria)

As paisagens sonoras no contexto dos objetos que compõe as canções que conhecemos como música, ou no conceito ampliado que aborda o pensamento de Murray Schafer, em seu livro *A Afinação do Mundo* (1977), nos convida a um recolhimento, ou seja, uma pausa na condução do nosso ouvir, já tão submerso num mundo sonoro que nos deseduca, dessensibiliza. A provocação de Schafer para a escuta sensível nos convida a ouvir e interpretar os sinais sonoros, a submergir da densidade sonora que ofusca a música ambiente.

Mergulhando no sonho da arquitetura dos sons: as paisagens sonoras

O conceito de paisagem sonora surgiu no final da década de 60, em meio a antecedentes históricos que incluíam o desenvolvimento da música concreta de Pierre Schaeffer e a música eletrônica. Sua instituição teve seu início com estudos sobre o contexto ambiental e ecologia sonora realizados por pesquisadores ligados à Simon Fraser University no Canadá. Vários compositores, à época, criaram um projeto denominado *World Soudscape Project* (WSP), ou projeto paisagem sonora mundial. Tal projeto encabeçado pelo compositor canadense Raymond Murray Schafer se propunha a realizar uma análise do ambiente acústico, movimento do qual resultou um vasto material de pesquisa, entre artigos, escutas, captações sonoras e composições musicais.

Schafer introduziu o termo *soundscape* (paisagens sonoras), criando uma analogia com a palavra *landscape*, que quer dizer paisagem, para um sentido relacionado ao som. Já o termo *ecologia sonora*, ou *ecologia acústica*, se refere à ciência que estuda os efeitos do ambiente acústico e das paisagens sonoras, com as conseqüências físicas e comportamentais nos seres vivos. A definição de paisagem apresentada por Schafer (2001, p.23) é bastante ampla: "qualquer campo de estudo acústico", englobando ambientes acústicos e composições musicais. Trabalharei aqui com ambos, registrando elementos de ambientes concretos e criando expressões musicais neles inspirados ou compondo paisagens imaginárias.

Músico, educador e ambientalista, as intenções de Schafer foram bastante ambiciosas: realizar um registro dos mais diversos ambientes sonoros mundiais, a

partir do qual se poderia pensar uma arquitetura do mundo não mais centrada apenas na paisagem visual, mas em suas sonoridades, evitando inclusive que se perdessem traços e singularidades sonoras significativas para cada grupo humano. A preocupação primeira por trás do projeto de Schafer era uma reeducação dos sentidos da escuta. Movimentados pelas idéias de Schafer, os projetos de paisagem sonora alcançaram várias partes do mundo e hoje há um importante acervo de registros e de composições que ajudam a pensar a história das mudanças acústicas ao longo dos tempos.

As reflexões sobre essa história foram amplamente discutidas por Schafer na obra *A afinação do mundo*, onde ele combina a profunda sensibilidade e o trabalho de compositor com a curiosidade científica sobre o som. Na obra, Murray define paisagem sonora como o ambiente sonoro, tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. Outro conceito que Schafer traz no mesmo livro é o de marco sonoro que ele define como o som da comunidade que é o único ou o que possui qualidade que os tornam especialmente notados e entendidos pelos integrantes dessa comunidade, isto por trazer na sua composição traços da cultura e da tradição do lugar.

Para Schafer (2001, p.18), "...em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno". O fato de aprendermos a ignorar os ruídos é o que possibilita a poluição sonora, de forma que, se passamos a ouvir cuidadosamente, as perturbações que os ruídos nos provocam passam a ser uma preocupação essencial para as sociedades atuais. Nesse sentido, a ressensibilização dos ouvidos, o desenvolvimento de uma escuta sensível é um passo importante na arquitetura dos sons.

A dessensibilização é também associada, em suas considerações, à perda gradativa das experiências de quietude, silêncio: "no passado havia santuários emudecidos onde qualquer pessoa que sofresse de fadiga sonora poderia refugiar-se para recompor sua psique" (*id.*, p.351). É dessa forma que o desenho do ambiente

acústico está associado ao conforto psicológico e aos riscos de automatismos gerados na adequação da escuta à densidade sonora.

No livro *O Ouvido Pensante*, escrito no final da década de 60, ele aponta que todos os sons fazem parte das possibilidades de abrangência da música, propondo assim uma "escuta pensante" para tornar os ambientes sonoros menos poluídos e mais agradáveis. O primeiro passo para essa escuta diferenciada é "aprender a ouvir a paisagem sonora como uma composição musical". Seu intenso trabalho de ressensibilização, que ele chama de "limpeza de ouvidos", especialmente com estudantes de várias faixas etárias, é contado e comentado detalhadamente na obra e também em *A afinação do mundo*:

Somente uma total apreciação do ambiente acústico pode nos dar recursos para aperfeiçoar a orquestração da paisagem sonora mundial. Há muitos anos venho lutando em prol da limpeza dos ouvidos nas escolas e da eliminação da audiometria nas fábricas. Clariaudiência, e não ouvidos amortecidos... (Schaffer, 2001, p.18).

A clariaudiência buscada na "limpeza" dos ouvidos é definida por ele como "audição clara", referida à possibilidade de se desenvolver a sutileza da percepção, a "habilidade auditiva, tendo em vista particularmente o som ambiental" (*id.*, p.363). Caminhar pelo bosque de olhos vendados, trabalhar com a percepção de sons de diversos ambientes, são estratégias usadas para sensibilizar o ouvido e induzi-lo a uma escuta sensível. Povos, culturas, geografias, interiores e cidades diversas apresentam paisagens sonoras diferentes. A paisagem sonora na qual vivíamos ou que vivemos, nos traz o sentimento de pertencimento, possui um poder de antecipar a ordem social eminente: prestando atenção a determinados tipos de sons poderemos prever o futuro, nos projetando talvez a fazer parte daquele ambiente. Para o professor canadense Murray Schaffer, para além da percepção imediata dos ambientes concretos, devemos considerar aquelas paisagens que permanecem como imaginárias, passíveis de serem cultivadas pelo fazer artístico: "com as artes, particularmente com a música, aprendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica" (*id.*, p.18).

Na obra *O ouvido pensante*, Schafer (1991) faz uma longa discussão sobre os modos como a educação musical no ensino formal tem sido conivente com processos de dessensibilização e empobrecimento dos espaços criativos. Um dos focos dessa discussão é a fragmentação dos sentidos no ensino das diferentes modalidades artísticas.

Para a criança de cinco anos, arte é vida e vida é arte. A experiência, para ela, é um fluido caleidoscópio e sinestésico. [...] Porém, assim que essas crianças entram na escola, arte torna-se arte e vida torna-se vida. Aí elas vão descobrir que 'música' é algo que acontece durante uma pequena porção de tempo às quintas-feiras pela manhã enquanto às sextas-feiras à tarde há outra pequena porção chamada 'pintura'. Considero que essa fragmentação do *sensorium* total seja a mais traumática experiência na vida da criança pequena. (*id.*, p.291).

Schafer destaca o grande preconceito existente na educação formal em relação a diversidade de estilos musicais. Destaca como o real poder da música tem sido oculto no modo como é inserida em sala de aula:

Somente música respeitável é permitida aí; nem rock pesado, nem dissonâncias expressionistas, nem o barulho de ossos sagrados, nem sons de magia; sabemos que tais coisas existem, mas nossos programas de música negam sua existência, em decorosos exercícios que enfatizam tópicos como boa postura, habilidades de leitura, pensamento, memória e, sobretudo, o refinamento de expressão musical. Esse é o modo como um tema dionísico é colocado num *curriculum* apolíneo (*id.*, p.354).

Uma estrutura de sons está sempre ligada a um grupo que o produz, contando sua história, traduzindo seus costumes. A cultura de todo grupo humano está desenhada no ambiente, está exposta, soando fisicamente ou na imaginação, de maneira que se faz a experiência da cultura através da sensibilidade da escuta. Dessa forma, é possível dizer que a ordem do mundo social está espelhada na ordem dos elementos sonoros.

A ecologia sonora pode ser um agente modificador do comportamento do ouvinte por estimular uma audição mais atenta em relação ao meio ambiente. A escuta sensível pode ainda nos levar a visitar os espaços vivenciados e a experimentar os não vivenciados, pois para um ecologista sonoro o meio ambiente

não precisa necessariamente estar ligado diretamente a ambientes direcionados, importando reeducar os sentidos ainda que através de composições imaginárias.

Já não ouvimos hoje o que ouvíamos antes. Nossa visão se aguçou com o constante incremento da tecnologia e a tradição milenar do homem de ouvir o som do mundo para compreender os fenômenos naturais caiu em desuso. O carro de boi descendo a serra de madrugada já não acorda o retireiro para a ordenha das vacas; o som barulhento das águas do riacho descendo em cascata derrubando o capinzal nas margens do seu leito, já não nos leva a compreender que choveu forte na serra. Nosso ouvido está sendo moldado pelo culto de novos sons como o ronco dos motores dos automóveis, o chio das máquinas processando possíveis objetos alimentícios ou de vestimentas, a TV com seu volume alterado acima dos decibéis permitidos aos ouvidos humanos e o desconforto dos sons que não são captados pela nossa audição, mas que infestam nosso mundo alavancando toda sorte de poluição sonora.

Os modos de viver na atualidade, especialmente os que imperam nos grandes centros urbanos, dessensibilizam nossos sentidos e, muitas vezes, nos fazem perder a consciência de nossa própria corporeidade. Não raro, somos expostos a agressões físicas e psicológicas sem sequer nos darmos conta. A poluição sonora é, sem dúvida, uma dessas importantes agressões, a qual nosso corpo responde com variações metabólicas e altos índices indicadores de estresse. Apesar desses efeitos, muito pouco percebemos desses sinais do nosso corpo. Schafer (1991, p.140) cita vários estudos sobre essas agressões, da qual destaco:

Testes científicos revelam que modificações na circulação sanguínea e no funcionamento do coração ocorrem quando uma pessoa é exposta a uma determinada intensidade de ruído. Até mesmo breves períodos de conversa em voz alta são suficientes para afetar o sistema nervoso e assim provocar constrições de grande parte do sistema circulatório... Desse modo, pessoas que trabalham em caldeiras, por exemplo, sofrem de uma circulação constantemente prejudicada na epiderme.

Para além dessa afetação do nosso corpo pelo ambiente e dos seus reflexos, a percepção é também a base de nossos processos criativos. Nossos sentidos

funcionam de forma sinestésica, mas nos percebemos como seres visuais. Nossa interação com o mundo é emotiva, volitiva, imagética, mas só nos concebemos como seres racionais. Não percebemos nossa própria integralidade na nossa relação com o mundo. Tudo parece se passar como se o modelo científico moderno que a tudo objetifica, nos fizesse objetos para nós mesmos, de forma que temos consciência dos múltiplos sistemas que compõem nosso corpo e do seu funcionamento, mas esse corpo que funciona segundo leis próprias, criteriosamente, é um estranho para nós, mero abrigo para nossa consciência. E pela consciência que julgamos nos vincular ao mundo, mas de fato, nossa consciência nada pode dizer de grande parte das nossas vivências no mundo. Nosso corpo, ao contrário, é testemunha viva de toda nossa história, é materialização dos efeitos que o meio tem sobre nós, é matéria da mesma natureza que o mundo, é por ele atravessado a todo instante.

Esta constatação nos faz abrir mão daquilo que o pensamento clássico nos fizera acreditar: não somos mente apartada de um corpo, simples hospedeiro, mas corpo e consciência, inseridos como unicidade num mundo que nos afeta não só como sujeitos cognoscentes, mas como corpos viventes. Mudar nossa relação com o mundo não é mudar somente nossa consciência, mas também a forma como nos entregamos afetivamente ao mundo e, antes de tudo, a percepção de nossa própria corporeidade.

Ouvindo as cidades

A cidade é o foco central da poluição, é a nova senzala, onde somos enclausurados, enfiados numa babel sonora ao apelo da necessidade de ouvir e nos fazer ouvir. Ela toca uma nova canção numa concha de pedras e metais. Seu silêncio é a nossa ausência, fisicamente não o percebemos, apenas somos induzidos a esquecê-lo na dimensão do sono. Acordamos com a sensação do dia que pode ser diferente, uma simples desculpa para nossa despedida da casa, ou seja, a casa onde o passarinho cantava todos os dias, pois mal despertamos e já estamos mergulhados no caos sonoro das cidades. Assim, nos tornando amargos e

compenetrados na dor como sugere a obra de Zé Ramalho numa canção chamada *Cidades e lendas*:

Entre torres e favelas vejo a lua flutuar
Vejo o mar bater nas pedras
Da cidade onde chorei por você
Foi-se a noite sertaneja que sonhei no estrangeiro
Estilhaços de recordação onde eu nunca voltarei
A cidade é uma serpente se não falha o meu repente
eu vou só
TODA CIDADE É UMA LENDA, TENDAS DE FERRO E CRISTAL
RUAS DE LUZ E DE PENAS, CENAS DE FOGO E JORNAL
Vai batendo a velha noite no subúrbio da tristeza
E a madrugada sai num trem azul no céu
Abrigando a luz da ilusão
São olhares sem janela derramados na sarjeta
Passarada, negra solidão, traficando a última visão
As cidades são espelhos, tantos olhos, tantos olhos tão só
As esquinas do deserto, as meninas são sereias
Nas migalhas da televisão eu procuro por você
São Atlântidas concretas baseadas na pobreza
Babilônias da desconstrução, sob a lama dos meus pés
As cidades são cometas, vão embora porque somos tão só

Revisitemos nossos lugares vividos. Neles, temos modos de viver carregados de novidades, necessidades artificiais e perdas de sentidos. Acho desnecessário nos determos muito aos comentários do contexto expresso na escrita acima. Basta que os sintetizemos na constatação de um ambiente carregado de objetos forjados num modo de viver que nos desconecta dos sentidos de pertencimento à natureza e de necessidades advindas do modelo de produção e consumo. É justamente o cenário dos centros urbanos, onde esse modo de viver se destaca, que pode provocar, segundo Duarte (2004), o embrutecimento dos nossos sentidos. É aí que

mais a lógica utilitarista faz submergir a lógica do pertencimento e as oportunidades de vivências estéticas. Tal utilitarismo deriva notadamente de uma razão instrumental e de um imperativo da tecnologia sobre nossa relação com o mundo: "...o modo prático de ver o mundo orienta-se movido pelas questões o que posso fazer com isso e que vantagens posso obter disso?", ao passo que o olhar estético não interroga, mas deixa fluir, deixa ocorrer o encontro entre uma sensibilidade e as formas que lhe configuram emoções, recordações e promessas de felicidade (*id.*, p.98).

A lógica utilitarista faz mudar brutalmente nossos ambientes cotidianos e a cidade, um "lugar primordialmente sensorial e emotivo" se deteriora, transformando-se de "uma extensão amorável do nosso corpo", a nos tocar em suas cores, sons e odores, em caos e brutalidade (*id.*, p.,82). O que está em jogo nessas transformações, no entanto, não é só a perda de referenciais do passado, de espaços de nostalgia, de forma que nossa reflexão não se encaminha para o criticado arcaísmo ingênuo. A perda do que Bachelard (1993, p.19), denomina "espaços de nossa felicidade", na verdade, aponta para a homogeneização dos espaços e, conseqüentemente, o mascaramento daquelas interações que fazem deles lugares nossa expressão no mundo. As subjetividades e a possibilidade de suas reinvenções dependem dos atravessamentos das experiências do contexto, das experiências estéticas vivenciadas nos lugares concretos habitados. Se esses espaços, ao invés de estimularem, empobrecem nossas experiências sensíveis e nosso contato com as diferenças, então nós também nos embrutecemos, nos formatamos, nos homogeneizamos. Isso significa, em outros termos, nos assujeitarmos aos discursos/imagens vigentes, que nos ditam modismos, necessidades de consumo e formas definitivas de relação com o ambiente, com nosso próprio corpo, com nossos sons e com o outro.

É assim que a imagem dos lugares habitados passa a ser a mesma em todos os centros urbanos, que as pessoas se sentem compelidas a pensar, falar, agir, vestir, viver dentro de modelos vigentes que parecem ser os únicos modos de viver possíveis. Sobre isso, gostaríamos de correr o risco da acusação de romantismo

ingênuo e citar a necessidade de experiência de rupturas representada pela *Vida nos Bosques* de Thoreau (1984). Thoreau viveu entre 1817 e 1862 e resolveu construir uma cabana e viver nos bosques quando tinha 28 anos, saído da mais genuína "formação" científica e social. Não o tomamos aqui como uma oportunidade de apologia ao arcaísmo, mas como a ilustração de uma contraposição à forma e busca de novos modos de viver.

É desafio, nesses ambientes, o reavivamento constante dos sentidos. Enxergar, ouvir, capturar as sutilezas dos lugares vividos, exercitando a percepção estética. Dessa forma, construir, no aqui e agora, os novos espaços singulares, carregados de novos marcos sonoros.

Marcos sonoros, sons e ruídos

Os sons que podem ser identificados por um determinado grupo humano, dadas suas construções culturais, pode ser reconhecido como marco sonoro. Os marcos sonoros são também objetos sonoros, estes entendidos como quaisquer elementos sonoros que podem ser percebidos e admitidos como matéria disponível à composição musical. Incluem, portanto, sons e ruídos. Foi a partir dessa concepção estendida de objeto sonoro que Schaeffer utilizou-se de uma diversidade de matéria concreta, "do ruído de uma porta ao ruído de um suspiro" para a composição da música concreta (MENEZES, 1996, p.18).

Para falar das paisagens sonoras e das mudanças do comportamento humano devido a sua intervenção no ambiente, vou me ater um pouco na distinção entre o som e o ruído.

Todo som, qualquer que seja, pode ser a matéria prima com a qual se faz música. Ele é o resultado da vibração dos corpos: um corpo vibra e suas ondas se propagam através do ar e chegam até nossos ouvidos. Som está sempre associado ao movimento, não existe som onde o ar não esteja em movimento; onde não há ar, não há som.

Os sons podem ser classificados em: sons naturais e sons culturais. Os sons naturais são aqueles que se manifestam espontaneamente na natureza, enquanto os

sons culturais são aqueles produzidos por instrumentos inventados pelo homem. Todo e qualquer som, para existir, apresenta certos elementos ou qualidades - intensidade, altura, timbre, duração, densidade -, sendo que se uma destas qualidades não estiver presente, o som também não estará.

A *intensidade* distingue um som forte de um som fraco e depende da força das vibrações e da amplitude de uma onda sonora. Quanto mais energia for aplicada na geração do som, maior será a amplitude (tamanho) da onda sonora e mais intensidade terá o som. A medida usada para calcular a intensidade dos sons é o decibel (dB). Uma conversa normal equivale aproximadamente 60 dB. A tolerância acústica pode ser medida assim:

- Até 60 dB é normal tolerável
- 80 dB o ouvido agüenta sem danos aproximadamente 4 horas.
- 90 dB aproximadamente 2 horas.
- 100 dB aproximadamente 1 hora.
- De 105 a 120 dBs não mais que 30 minutos.

Os sons com intensidade superior a 120 dB produzem uma grande pressão sobre os tímpanos, podendo causar sangramentos, dores fortes e até surdez. Tanto os sons do cotidiano como os sons dentro da composição musical podem ser medidos e analisados em relação à sua intensidade. A ciência que registra as variações de intensidade na música chama-se *dinâmica*.

Pela *altura* distinguem-se sons graves e agudos. O som é resultado de uma série de vibrações emitidas por suas fontes geradoras. O movimento de ir e voltar à sua posição normal se chama ciclo, de forma que o número de ciclos que acontecem em um segundo determina a frequência dos sons e gera uma unidade de medida chamada hertz (Hz). De acordo com a velocidade das vibrações, o som terá uma determinada frequência que será medida em hertz e determinará a altura desse som, pela qual se poderá classificá-lo em grave ou agudo. Os sons de frequência mais baixa, os mais lentos, são os mais graves. O som mais grave que o ser humano consegue captar tem uma frequência de aproximadamente 20 Hz. Os sons mais agudos são os de frequências mais altas, com vibrações mais velozes.

Conseguimos ouvir até 20000 Hz, os que ultrapassam são chamados de ultrassônicos.

O *timbre* é a identidade do som. Por ele, conseguimos identificar a voz das pessoas, o som do violão, do saxofone e etc. A *duração*, por sua vez, distingue um som longo de um som curto. Por fim, a *densidade* refere-se especificamente à quantidade de sons acontecendo no mesmo momento, em determinado ambiente. Ela diz respeito ao número de ondas sonoras acontecendo simultaneamente.

O ruído, por sua vez, pode ser considerado como qualquer elemento sonoro caracterizado como algo perturbador. Admitindo que a identificação de uma perturbação é algo que varia de uma pessoa para a outra, de uma comunidade para outra, a concepção de ruído é essencialmente subjetiva. Mas, evidentemente, é fácil notar que a grande maioria das pessoas consegue apontar nos ambientes urbanos um sem número de elementos sobre os quais concordam que sejam perturbadores. Lembra-nos Russolo (1996, p, 52) que "a vida antiga foi toda silêncio" e que "hoje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens". Se anteriormente à revolução industrial, a noção de ruído já existia, ela certamente mudou radicalmente após a invenção e proliferação das máquinas. Os ruídos anteriores a esse momento não eram intensos, prolongados nem variados, como passaram a ser a partir da modernidade.

O conceito de ruído pode passar também, segundo Schafer (2001, p.256s), pelas noções de som indesejado, som não-musical, qualquer som forte ou distúrbio em sistemas de sinalização, mas dentre tais definições as que mais se adéquam à discussão sobre paisagens sonoras são os sons indesejados. Importa destacar ainda que, para um ambientalista, o ruído sempre será visto em sua negatividade, enquanto que para músicos os ruídos são também objetos sonoros, matérias disponíveis à criação. Também para a arquitetura urbana e para determinadas manifestações culturais, bem como para os avanços tecnológicos, o ruído pode ser considerado bastante importante.

Da tradição aos peritos

Importa destacar essas especificações porque isso nos torna claro que o avanço da tecnologia operado pelos cientistas e peritos, responsáveis pela recriação de nossos ambientes, apesar de trazer incontestáveis benefícios à vida humana, não contemplou a preocupação com a qualidade sonora dos lugares vividos. As mudanças bruscas nos ambientes significaram um processo agressivo à sensibilidade do ser humano. Assim, os peritos se esqueceram de que a tecnologia, sinônimo de desenvolvimento para as sociedades humanas, deveria ser compatível com as condições mínimas de qualidade ambiental e de vida. Seus planejamentos evidentemente não consideraram a possibilidade de dessensibilização humana e de perdas estéticas preciosas na sua relação com o ambiente e, por que não destacar, perdas também de equilíbrio e de saúde.

Schafer refere-se às paisagens pós-industriais, em contraposição a paisagens com alta fidelidade sonora - *Hi-Fi* -, como paisagens *Lo-Fi*, caracterizada pela sobreposição de ruídos, um congestionamento do som. Se os sons fundamentais das sociedades pré-industriais eram os da natureza, do mundo contemporâneo é o som das máquinas de combustão. Além do acúmulo e sobreposição de sons fortes, do adensamento dos sons contínuos, um apagamento contínuo dos sons puros; destaque-se o horror da voz do motor do avião irradiado sobre as comunidades. Schafer (2001, p.124, 131) destaca a perda da força descritiva da poesia diante dessas transformações bruscas e reforça o efeito do afastamento dos sons de seus contextos originais, o que chama de *esquizofonia*, rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica.

A destruição dos dispositivos *hi-fi* não somente contribui generosamente para o problema do *lo-fi* como cria uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna (*id.*, p.135).

Essas considerações deveriam, me parece, ser alvo da atenção de todos os que, atualmente, discutem questões ambientais. Segundo Giddens (1997, Cap. 1 e 2), a trajetória que nos leva a sabedoria ecológica é como uma estrada de mão

dupla, uma seguindo pela tradição e outra voltando refletida em pensamentos científicos. Avançamos e também regredimos na maneira de administrar e conduzir nossas realidades a partir da consciência de que a destruição planetária se amplifica e a pobreza cresce sem que surja a mínima alteração nos conceitos. O pensamento mecanicista do século XIX construiu o mundo tal como ele se apresenta, com estatísticas geradas em problemas, construindo assim os novos paradigmas. Com a sociedade moderna, a ciência e a tecnologia tornaram-se as formas privilegiadas e detentoras do saber, onde a tradição passou ser vista sem sua devida credibilidade. Nesse processo científico e tecnológico houve uma crescente necessidade de se criar especialistas para serem representantes legais de domínios, como o estado, comunidades, saúde pública e, enfim, a produção industrial de bens e a vida cotidiana tornaram-se dependentes de sistemas peritos, em troca da promessa do aumento do bem-estar.

Se as sociedades industriais exigiram tais peritos munidos dos seus arsenais tecnológicos, Schafer (2001) aponta que necessitaremos agora de "engenheiros" das sonoridades, munidos de uma sensibilidade tal que force a recuperação dos sentidos humanos através da escuta sensível e da preocupação com as paisagens onde se vive atualmente.

Para além dos impactos amplamente conhecidos que justificaram o alarde do pensamento ecologista - acidente de Chernobyl, queimadas, destruição da camada de ozônio, entre tantos outros registrados pela ciência - há um verdadeiro e silencioso desastre: a dos desenhos indevidos das paisagens e o adensamento assustador dos ruídos do mundo, aqueles que nossa percepção, ao gerar a inteligência das máquinas, não deram conta de computar. Os impactos ambientais discutidos na mídia levaram a opinião pública a apontar uma associação entre ciência, tecnologia e geração de riscos. Organizações ligadas ao meio ambiente e à defesa do consumidor passaram a reivindicar o direito da sociedade de participar ativamente da deliberação sobre a aplicação do conhecimento científico. Há, no entanto, que se incluir em tais discussões, a forma como cotidianamente somos afetados pelas composições das paisagens e a urgência de recuperarmos uma

sensibilidade tal que resulte a exigência de incluir as questões estéticas nos planejamentos futuros dos lugares habitados.

Do som gerado ao som re-significado

Caminhamos, no presente trabalho, para uma defesa de que a recuperação de uma escuta sensível pode conduzir-nos à percepção de características ambientais claramente desconsideradas pelo discurso da ciência e da tecnologia até o presente momento. É pela via da ressensibilização, somada à lógica permitida pelo conhecimento científico, que poderá se instituir uma preocupação verdadeira com as questões ambientais. Se não nos dermos conta de estarmos mergulhados num caos sensível, simplesmente não ouviremos os apelos do mundo e os apelos lógicos dos argumentos ambientalistas pouco ecoarão.

Os objetos sonoros carregam também as significações que damos ao mundo e povoam as composições imaginárias que a ele relacionamos. Eles são frutos de processos criativos e que podem, portanto, ser dinâmicos, reconstruídos a fim de carregar novas significações. Embora tenha sido Schafer quem imprimiu na expansão dada ao projeto de paisagem sonora discussões que podem ser identificadas como uma ecologia acústica, fora Schaeffer quem inaugurara novas compreensões sobre composição a partir de uma ampliação do fenômeno perceptivo. Na obra *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer apresenta uma transposição das concepções vigentes de composição musical, falando em defesa da necessidade de se abrir os objetos sonoros a novas significações. O surgimento dessas novas significações dependeria de uma escuta sensível que é a base mesmo de todo o processo criativo, e da transposição e desconstrução das significações de sons retirados do mundo concreto, cotidiano, contrariando assim a idéia de uma estrutura imposta ao processo criativo, próprias da música tradicional, como se dá na música serial. A proposta de Schaeffer previa, então, a superação do conteúdo do objeto sonoro associado a um único personagem da significação, o esvaziamento significativo referencial, e manutenção de um sentido (matéria), no lugar da significação (forma).

Nesse sentido, localiza-se um ponto de dessemelhança com as composições em paisagem sonora: seria necessária a limpeza de qualquer referencialismo para que novas significações pudessem surgir, o que aproxima mais o desejo criativo de Schaeffer da música concreta que propriamente das paisagens sonoras, que careciam da referência ao som ambiental para se constituir. Não obstante, o diálogo com as suas idéias podem ainda se manter com os compositores de paisagens sonoras, na medida em que esses reconhecem a possibilidade de suscitar diferentes expressões não presas à referencialidade do som registrado, mas carregando para dentro delas seus sentidos vestigiais.

Como processos sociais dinâmicos, portanto, os processos de criação podem suscitar novas formas de escuta e, conseqüentemente, novas significações. As mudanças sonoras têm relação direta com mudanças também paradigmáticas no nosso modo de vida. Nossa proposta amplia as possibilidades de percepção ao abrir espaço para ação do ouvinte constituir-se como orientador de sua própria percepção. No presente trabalho, manteremos espaço tanto para os registros sonoros que caracterizam os ambientes estudados, quanto para composições que se distanciam da referencialidade aos sons concretos captados nas paisagens sonoras visitadas.

Paisagens sonoras e a educação

A educação, aqui tomada como um processo de desenvolvimento físico, sensível, intelectual e ético, em suas diferentes manifestações ao longo do desenvolvimento do pensamento humano, parece ter perdido seu curso e não ter dado conta de acompanhar as mudanças profundas da sociedade moderna. Essas mudanças incluem diferentes formas de percepção do mundo, da natureza.

A artificialização da vida, instituída via desenvolvimento tecnológico advindo do modelo industrial, resultou numa percepção influenciada, em grande parte, pelos canais midiáticos. Compreendemos e percebemos o mundo através de um aparelho de televisão. Os menos avisados ou alguns pensadores, diriam que estamos vivendo os "tempos modernos", apesar de cedo demais para nós que desconhecemos muitas

coisas, ou fazemos usos indevidos de ferramentas ainda não adequadas ao nosso ambiente, como por exemplo, a internet e os mecanismos de apropriação de bens naturais. Apesar desse despreparo, a infovia instala-se com toda força em nome da possibilidade de globalização. Temos a nosso alcance uma tecnologia digital de ponta, que carrega artefatos inspirados nos filmes de ficção científica sessentistas americanos, que ao mesmo tempo em que nos fala em nome de um futuro fascinante, nos mostra um estado caótico. Se observarmos bem os cenários das imagens que tais filmes veiculam, veremos que este estado parece ser bem representado por horizontes avermelhados com um tom de roxo, onde residem casas sem janelas, ruas esquecidas e cidades escondidas... Tudo se passa como se caminhássemos para um contexto em que fazem todo sentido as casas protegidas por redomas anti-nucleares e os artifícios engenhosos que tentam nos proteger de um sol venenoso, tão desmentidos e omitidos pelo psicodelismo das crenças, mas que já avançam destruindo nossas noites de acalantos, nos tornando assim psicóticos e sem lar.

Não vai muito longe um tempo em que nos orientávamos por esse mesmo sol que hoje nos causa tanto medo. Nossos avós ainda usavam a observação da natureza como reguladora de suas atividades diárias e sazonais. Podemos pensar que ser humano adquiriu, através da tecnologia, o conhecimento positivo dos fenômenos naturais, em detrimento de um saber primordial sobre o mundo. Esse saber era marcado por uma sacralização que colocava tais fenômenos na mesma esfera das questões metafísicas. A ciência passa, assim, a ser capaz de dizer todas as verdades do mundo, enquanto a tecnologia dá as condições necessárias para submetê-lo às vontades da sociedade industrial.

O homem mergulhou num novo tempo, em que mudanças rápidas e radicais aparecem como consequência do quadro caótico resultante desse histórico. Ele, o sujeito, revelou uma aceleração nos seus processos de evolução cultural e científica que acabam por agredir seu meio e por produzir uma imagem de ser humano da modernidade que exige novas concepções e processos educacionais. Se, de um lado, tal evolução amplia muito seu campo de possibilidades, por outro,

torna-o fruto "trágico e irrisório" desse processo que, nas palavras do poeta mexicano Octavio Paz (*apud* BARCELOS, 2008) é capaz de idéias geniais em diversos campos, mas também disseminador de ruínas ao promover às vezes indevidamente seus experimentos.

A educação, seja nos patamares da família, da sociedade ou da escola, em sua acepção tradicional, moldada nesse movimento científico de determinação do mundo e no fascínio de tecnologia, já não serve como alicerce para o suporte de novas idéias de desenvolvimento humano e sobre seus possíveis novos modos de viver.

Na esteira da leitura cientificista do mundo e de seu constante desencantamento, há perdas também com relação à construção e avivamento de culturas que podem acumular e compartilhar importantes saberes sobre seus meios. As manifestações poéticas e culturais são enfraquecidas e esquecidas pelo nosso modo de vida atual. A educação, não obstante, continua a falar de um saber homogêneo para quaisquer contextos ao mesmo tempo em que nos cobra um posicionamento crítico diante da vida. Em outros termos, nos distancia de nossas concretudes, tornando-nos estranhos ao nosso próprio ambiente e nicho cultural, ainda quando fala em nome de uma consciência ecológica. Tal ambigüidade evidencia, assim, um ponto equidistante entre o pensar e agir, resultando uma escolarização que confunde o processo como substância, o diploma como competência, a função social como integralidade do ser humano, da mesma forma como a sociedade confunde tratamento médico como saúde pública, segurança como proteção policial, etc.

Outra consequência do modelo industrial, baseado no progresso científico e tecnológico e na educação das competências, é a perda de sentido das relações de trabalho como processo criativo. Compramos as coisas prontas já embaladas e com endereço certo, não procuramos entender o processo da construção dos produtos finais. Habitamo-nos tanto a esquecermos as origens e os processos e a assimilarmos tais produtos que isso passa a incutir em nós uma postura passiva

diante da vida: aceitamos a notícia sem questionar os meios de como ela chegou até nós; atribuímos a Deus aquilo que ignoramos.

A educação inspirada nessa forma de relação com o mundo preocupa-se, naturalmente, em "formatar", formatar um ser humano segundo as exigências das configurações sociais, sendo por vezes conivente com a passividade e o embrutecimento da sua relação com o ambiente e com os outros. Nesse modelo, podemos comparar nosso nascimento com a entrada do sujeito numa prisão e a educação como seu regimento interno. Nela, desenvolvemos competências e moralizamo-nos. Em primeira instância, na família, onde aprendemos a sentar, andar, falar, vestir, obedecer normas. Num segundo momento, na comunidade em geral como igreja, casa dos amigos, passeio no parque, como o pátio desta "prisão", onde somos sempre acompanhados e observados por nossos educadores de plantão. Por fim, o terceiro e "decisivo" momento, ao ingressarmos na escola, um espaço supostamente neutro onde sujeitos de comunidades, famílias e credos diferentes são condicionados a aceitar e se preparar, com exercícios e palavras de ordem, para adequar-se habilmente à sociedade e suas estruturas de poder.

Há, nos últimos anos, várias reflexões e indicativos de mudanças dos rumos da educação que dêem conta de contornar essa conivência com um modelo essencialmente instrumental. Entre elas, a instrumentalização tecnológica do trabalho do professor, as discussões sobre novas atitudes de professores em relação ao aluno, novas versões das práticas educacionais rígidas, etc. Muitos desses movimentos revelam a insistência da pedagogia em procurar novos caminhos dentro de velhas doutrinas, o que está refletido também nos termos freqüentes em seus discursos: educação globalizada, transdisciplinaridades, interdisciplinaridades, inovações didáticas ou novas estratégias educacionais. A reflexão sobre a incapacidade da educação reafirmar a seriedade de seu papel a partir dessas inovações, nos força a reconhecer a necessidade de revisitarmos profunda e detalhadamente o conceito de educação, ou talvez de nos perguntarmos "que educações?", ou mesmo, "para que educação?", fugindo do risco de resumir as

múltiplas possíveis respostas em mais um modelo que, por ser modelar, seja naturalmente insólito e fugaz.

Uma educação que pressupõe sua negatividade. Esclareçamos nossa provocação contando a história dos nossos sentidos mergulhados no ambiente moderno, no espaço concreto onde experimentamos mudanças significativas em nossos modos de percepção. Testemunhamos uma educação também marcada pela lógica da subsunção da *estesia* à cognição. Tal cognição muitas vezes reduzida à sistematização das coisas em conceitos. Em outros termos, o desenvolvimento de um conhecimento formalizante em detrimento do saber sensível. É nesse contexto que podemos falar em (des)educação dos sentidos: se partimos da compreensão da educação dando-se mais na medida de um condicionamento, somado aos derivados das experiências do mundo moderno, que de um processo de abertura às possibilidades da expressão primordial e de subjetivações que se forjam em pontos de fuga dos modelos comumente impostos.

Direcionemo-nos à descrição da experiência estética da escuta sensível:

A música é um mar. É preciso desatenção para ouvir. Som repetido, quase imperceptível, quase invisível. É preciso tempo. É preciso se deixar. É preciso não ter medo. As ondas vão chegando, envolvendo. Você não quer fugir. Não consegue. Lentamente, o corpo se torna leveza, ar, água, transparência. Espuma. A música não é sua. Você é da música. Você é música...(LOPES, 2007, p.175).

Educa-nos, no entanto, a experiência direta de um mundo-representação que aprendemos continua e progressivamente a abstrair, em detrimento do mundo vivido. Educam-nos as mediações da cultura que, por vezes, nos dão junto com a experiência o direcionamento, no lugar de nos provocar às invisibilidades do mundo, as indeterminações que ofereceriam pontos de fuga para subjetividades e expressões diversas. E, a educação formal, no lugar de nos provocar a experiência da percepção primordial, o contato com a matéria genética da arte, nos ensina a formalização conceitual do mundo, como pela ciência, objetivado. A arte mesma, tornada acervo de formas, conceitos, conteúdos, subsume-se nessa pedagogia da internalização, centrada na cognição, no aperfeiçoamento das operações da consciência, no desenvolvimento científico e técnico.

Opacidade do sujeito consagrado ao mundo que somos e que a expressão artística pressupõe. Anestesia dos sentidos. Em nome do ensino de conteúdos já cristalizados, a perda das experiências de indeterminação. Lembra-nos Lopes (2007, p.46): "o sublime é a base de uma educação dos sentidos a partir do precário, do fugaz, de tudo o que esvanece rápido, mas que brilha inesperada e sutilmente". Tal educação talvez fosse mais bem nomeada como (des)educação, querendo referir a possibilidade de recuperação do saber sensível na negatividade de uma educação que tem se dado na medida do endurecimento da expressão.

Destaquemos como, muitas vezes, a educação musical passa de uma experiência de expressão/criação para o aprendizado de um processo reprodutivista: conteúdos cristalizados quase sempre associados à vida e obra de renomados compositores; ensino baseado em modelos, aprisionados em partituras a serem executadas, estimulando o domínio da forma e a cópia, no lugar de motivar a experiência de criação; reforço de uma concepção restrita de música, alheia às importantes ampliações de seus domínios nas últimas décadas. Conseqüências: os prejuízos da percepção de sons geradores e da capacidade rítmica corporal, movimentos que tornam possível construir uma diversidade musical. É assim que a educação estética e o ensino musical nas escolas podem revelar a mesma natureza das dicotomias: relação interativa/poética com o mundo e relação puramente intelectualista; criatividade e técnica; criação e reprodução; olhar analítico e olhar inusitado; escuta sensível e "surdez".

Aprender com a música a captura criativa dos movimentos da vida. Aprender a ouvir, a deixar-se mover pelos sons do cotidiano... Desenvolver o que Schafer chamou de ouvindo pensante e que aqui preferiríamos ouvido que sente, que encarna, imaginante. Ouvido que pode perceber que a música não é mais simplesmente música-forma, mas "um caminho, uma viagem, um destino, um espaço, um ambiente, este ou outro. [...] Um lugar onde se pode morar. Uma pausa. Um porto. Uma paisagem." (LOPES, 2007, p.175).

Emudecer educações redutoras da sensibilidade: (des)educar sentidos.

em atos:

paisagens sonoras em Itá/SC

Submersos

*Há mundos perdidos afastados e esquecidos submersos no infinito das águas,
Águas que nunca correm, águas que nunca molham.*

*Há mistérios escondidos nas águas paradas como se fossem lágrimas,
Lágrimas do contemplar de olhos que nunca viram*

*Há mundos ignorados pela mente, descrentes e incompreendidos.
Nas amplidões de paisagens estáticas*

*Há quererres aprisionados e decadentes, na fome voraz de quadros vistos por olhares despercebidos na
solidão das paredes.*

*Há mundos que já não são mundos, por serem mundos que já foram, mundos esquecidos
No silêncio das coisas mortas.*

*Há gritos soterrados na imensidão das vozes que não sabemos, por termos sido, os ouvidos da música que
nunca ouvimos.*

Claudio Avanso

Em atos: composição de paisagens sonoras em Itá/SC

Itá, história e descrição

A cidade de Itá está localizada próxima da divisa com o Rio Grande do Sul, no extremo oeste do estado de Santa Catarina, separada pelo antigo leito do Rio Uruguai e, hoje, pelo lago da Hidrelétrica de Itá. O município se estende por uma área de 165 Km² com uma população de 6.755 habitantes, sendo 3.418 na zona urbana e 3.337 na zona rural, divididos entre as atividades econômicas como o comércio, a indústria, o turismo e, especialmente, a agricultura. A Fig.1, a seguir, mostra a vista da cidade nova de Itá com destaque da represa.



Fig.1. Vista da cidade de Itá. Fonte: prefeitura municipal, acesso 13/07/2010.

Como informa Salete Munarini Satoretto (2005, p. 22), no seu livro *Lembranças Submersas*, Itá teve seu início num movimento de ocupação de terras catarinenses, colonizada por volta de 1919, por alemães e italianos que se apropriaram da terra, expulsando índios e caboclos. A partir de 1920, começou o loteamento do local que recebeu o nome de Itá, oriundo da língua tupi guarani, cujo significado é *pedra*, dado por Luiz de Campos, um dos pioneiros.

Em 13 de dezembro de 1956, Itá foi transformada em município, configurando um pólo de desenvolvimento na agricultura do estado de Santa Catarina. Por volta de 1970, foi divulgada a notícia sobre o projeto da construção de vinte e duas hidrelétricas na bacia do rio Uruguai, mas só em 1976, que a notícia da barragem foi conhecida pelos habitantes do município e como a cidade foi levantada às margens do rio, a idéia do alagamento inevitável tomou conta dos moradores. Diante dessa realidade, a população passou a conviver com a incerteza e a angustia dos dias que se seguiriam. O tempo que levou, entre a notícia da construção da usina e a definição do processo de alagamento, foi de apenas alguns meses, pois em seguida vieram os preparativos para a construção da nova Itá. Na Fig.2, a imagem do que restou da cidade velha, submersa.



Fig.2. Torres da igreja da cidade submersa.

Fonte: www.brasildasaguas.com.br, acessado em 13/07/2010

A realocação dos moradores aconteceu num processo de rompimento com o passado: morria a cidade velha inundada pelas águas do Uruguai e nascia a nova Itá, majestosa e imponente, debruçada nas terras altas, observando a calma do lago que sepultou a arquitetura dos antigos habitantes. O início da construção se deu em 1978, sendo concluída em 2002. Nesse espaço de tempo, enquanto se erguia a

barragem, a nova Itá foi sendo levantada, recriada a imagem da cidade velha, conservando as características do passado, adaptadas a nova geografia.



Fig.3. Marco histórico de fundação na parte central da cidade
Fonte: Scala Produções, 14/05/2010.



Fig.4. Casa da memória com réplica da Igreja da antiga cidade.
Fonte: Scala Produções, 14/05/2010.

Fatos históricos estão hoje catalogados em fotos e objetos do dia-a-dia da cidade, que retratam seu desenvolvimento através dos anos, expostos na Casa da Memória (Fig.4), a Casa Alberton. Esta reproduz a arquitetura da década de 1940, como se fosse uma antiga venda de secos e molhados, recriando uma habitação típica do passado, alicerçando nela a cultura itaiense. Essa preocupação com o passado nos leva a entender a luta travada pela sobrevivência junto aos atravessamentos culturais e financeiros desde a sua fundação até agora.

Pedra que atrai

O que me levou a Itá/SC? Um lugar instigante, onde minhas inquietações ganharam materialidade e meus objetivos de capturar sons e sentidos próprios de âmbitos de vivência e de com eles compor múltiplas significações que, ao serem veiculadas, despertam no vivente o silêncio necessário para aquela escuta que fora submersa no caos da vida cotidiana, pareciam realizáveis.

Minha inquietação se iniciou com uma vista impressionante: torres de uma igreja brotando da água... E as vozes de uma cidade submersa brotando junto com elas e reverberando em todo o ambiente. Junto com o devaneio, idéias a respeito de como teria sido e de como é a forma tradicional de viver seguindo os costumes locais da cidade, bem como os sons gerados pela convivência entre o homem e a natureza, o ambiente. As casas as margens do rio, a melodia cotidiana da correnteza das águas, os cantos dos pássaros, os sapos e o vento balançando as árvores, entre outros sons incidentais gerados como contra ponto, compunham uma sinfonia que, em meu devaneio, era o alicerce da paisagem sonora da cidade.

A casa recriada em terras altas, o aconchego do velho lar em outro ambiente: um estado de realidade que suscita devaneios. Entre construções de muralhas densas, a solidão das águas se mostra como um paraíso, algo como um tom mais leve na paisagem dos nossos sonhos. Sobre a casa escreve Bachelard (1993, p 25), em seu livro *A poética do espaço*:

...todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. Já não é um sua positividade que a casa é verdadeiramente vivida, não é somente no momento presente que reconhecemos os seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho numa casa nova. Para um sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória.

Água é elemento marcante das paisagens concretas e imaginárias. "todos os caminhos levam à água", lembra-nos Schafer (2001, p.34s) e, se os homens tivessem oportunidade, viveriam sempre ao "alcance do som de seus humores, noite e dia". As águas nunca morrem: rios murmurantes, quedas d'água, recital de ondas oceânicas... Um ouvido atento pode experimentar suas múltiplas linguagens: "nem mesmo duas gotas de chuva soam do mesmo modo". A água, assim como outros sons fundamentais⁷ de uma paisagem, aqueles criados pela geografia e clima - vento, planícies, pássaros, insetos, animais, plantas - pode encerrar um significado arquetípico, imprimindo-se "tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento" (*id.*, p.26).

Mudanças muito rápidas: as águas ao serem represadas começaram a subir inundando tudo ao seu redor, a canção mudou de tom, as pessoas tiveram que se retirar deixando para trás toda sua história de vida, assim como todo ambiente sonoro construído ao longo de suas vivências. Subiram a serra até onde as águas pararam de subir. Novo lugar, novas histórias, novas paisagens sonoras. Cativantes. Revisitação dos âmbitos que se foram e audição dos novos concertos que se desenharam: minha motivação.

Em estudos desenvolvidos no local, sobre a forma como a população avaliou todo o processo de ocupação, há relatos divergentes: uns consideram as mudanças bem-vindas, outros destacam as perdas irreparáveis e as afetividades desconsideradas, sendo os primeiros os que constituem o maior grupo. É preciso considerar, no entanto, que, como ocorre na maioria dos casos em que os impactos

⁷ Segundo Schafer (2001, p.26), *som fundamental* é um termo musical, a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição, âncora ou som básico. Não precisa ser ouvido conscientemente, sendo entreouvados e não examinados, podendo influenciar em nosso comportamento ou estado de espírito.

são compensados por ganhos tecnológicos e de conforto, a valorização das singularidades locais é desvinculada da percepção dos ocupantes, resultando em condições de anestesia, de perda sensível.

Não será, portanto, estranho se as mudanças de paisagem locais não fizerem parte da percepção dos atuais ocupantes. É evidente, apesar disso, que o processo mudou toda a paisagem sonora: o som no topo da serra é mais amplo e as vozes se confundem às vezes com a ventania, buzinas de automóveis ou da atitude das pessoas devido à mudança dos hábitos. Assim, apontar as transformações sonoras é uma forma de evitar a perda das singularidades locais e aguçar a percepção, uma vez que tais transformações passam pela forma como nos sentimos atingidos pelo meio a que somos expostos.

As aproximações e os passos da pesquisa

No início de 2010, iniciei o processo de reconhecimento do lugar e captação de sons. Minha proposta foi a de fazer registros de ambientes acústicos no município de Itá/SC, onde as mudanças drásticas desenhadas pelas formas de ocupação do lugar podem ter armazenado paisagens imaginárias singulares e gerado paisagens concretas repletas de novos sentidos. Tais registros foram encaminhados a três diferentes abordagens:

- i) ambiental/imaginária: a construção de reflexões sobre as formas como o ambiente acústico mudou ao longo da história de ocupação do município; os diferentes pontos do lugar que se configuram como distintos ambientes acústicos e os possíveis significados que carregam.
- ii) Musical/paisagens sonoras: o trabalho com os sons capturados e a criação de expressões a partir deles que, ao mesmo tempo em que o desprendem da pura referencialidade, possibilitem ressignificações e a veiculação de sentidos carregados do lugar.
- iii) educativa: a transposição do material gerado para uma linguagem apropriada à atividades de sensibilização, focada especialmente na

escuta sensível, na descoberta das singularidades do lugar habitado e na expressão poética de seus significados.

Em síntese, os passos podem ser assim sistematizados: trabalho de campo, com reconhecimento detalhado do lugar, entrevista com moradores e demarcação dos ambientes acústicos, registros de sons e imagens; trabalho em estúdio, com edição dos sons/composição/gravações, edição de imagens e montagem do material visual/sonoro; montagem de material pedagógico, com adequação de linguagem e produção de texto.

Durante o primeiro semestre de 2010, obedeci a um cronograma de trabalho de campo, fazendo inicialmente um reconhecimento detalhado do lugar, elegendo os locais reconhecíveis como marcos sonoros, a partir da observação direta e de entrevistas com moradores antigos, que conheceram a paisagem anterior à inundação e que permaneceram no local. Conversei com eles numa tentativa de compreender sentimentos associados à paisagem, tanto de perda quanto de singularidades do lugar. A inclusão destes antigos moradores se justificou pela necessidade de se compor também das paisagens imaginárias, refletindo marcos sonoros da velha Itá, antes do advento da represa. A quem interesse, a descrição da metodologia de coleta e tratamento dos dados orais está especificada no Anexo 1, onde também insiro uma lista dos elementos sonoros destacados e que serviram como material para composições.

Foquei o trabalho de coleta nos sons do cotidiano da cidade, onde foram captados marcos sonoros produzidos pela natureza, incluindo fauna, flora e geografia, tanto na cidade alta como na cidade baixa, onde chegaram as águas da represa. Foram feitos registros de imagens, que serviram para compor o material final em DVD indicado para atividades de educação ambiental. Os locais onde foram captados sons/imagens foram:

- instalações e adjacências da usina;
- torres da Igreja submersa e outros pontos na represa;
- áreas específicas do centro da cidade;
- pontos específicos do espaço rural;

- áreas de preservação instaladas (bosques) e Horto Florestal;
- Mirante do Caracol.

Os temas associados aos registros e composições foram:

- Sons naturais e sons artificiais (som e ruído)
- Mudanças ocorridas nos ambientes acústicos e seus significados;
- Ambientes imaginários revisitados e suas possíveis expressões;
- Ambientes concretos registrados e suas singularidades;
- Formas de sensibilização: silêncio e escuta sensível

No anexo 2, estão disponíveis as descrições dos procedimentos e a lista de equipamentos utilizados na coleta dos dados visuais/sonoros. Adicionalmente, atendendo a interesses dos grupos preocupados com a arquitetura das paisagens sonoras futuras, foi feito o registro de medidas de ruídos nos vários pontos visitados, com o uso de um decibelímetro digital, que mede o nível de pressão sonora dos ambientes. Os dados de medidas de ruídos, com comentários gerais, estão disponíveis no Anexo 3.

Águas, silêncios, cenários... A trajetória de escuta de Itá

Presenciamos, em Itá, uma diversidade de cantos que configuram ricas paisagens sonoras. O ambiente da represa e os cenários bucólicos adjacentes impressionaram pelo silêncio e pelas sutis sonoridades de pássaros, animais de criação, delicadas movimentações de águas que tocam as margens, o barco em que nos movimentávamos. A represa também deu acesso a terras silenciosas, onde encontramos a antiga morada do Crésio⁸ e o sítio do Lindomar⁹. Na primeira, capturou-nos os sons das pequenas e graciosas quedas d'água ao fundo das ruínas da antiga casa. Fácil imaginar o que o atraiu para este lugar. As vocalizações dos pássaros misturadas aos sons dos gravetos se quebrando sobre nossos próprios pés... Barulhos longínquos de outras propriedades rurais. No sítio, no outro extremo da represa, uma confusão de estímulos: aves, as pequenas ondas quebrando, vento nas árvores.

Um ponto inevitável: as torres da igreja submersa. Aí quisemos ouvir os sons e silêncios das águas profundas. Do alto da torre, de cada lado chegando animais no pasto, aves aquáticas, pássaros e longínquos motores. Um pouco mais à frente, as lembranças sonoras do Ariquetá,¹⁰ inspiração para paisagens imaginárias.

Do alto do mirante do Caracol¹¹, a cultura do habitante de Itá: motores incessantes; carros passando pela estrada; cachorros latindo; pessoas conversando... Rumores da cidade alta. Os mesmos registrados no mirante da avenida central, exacerbados no ponto do marco histórico na praça: o ruído assustador dos automotores passando constantemente. Difícil acreditar que tal ruído é da mesma intensidade dos registrados nos intermináveis sons ruidosos do interior da Usina Hidrelétrica. Máquinas de todo tipo: galerias mecânicas,

⁸ Crésio é um personagem real da história de Itá. Ermitão, recluso depois de viajar por várias partes em um sítio à beira da represa. Lá viveu sozinho, os últimos anos de sua vida. Foi encontrado sem vida, entre as cinzas do fogão de lenha, os vidros onde guardava ervas e poções, e os apetrechos da lida na construção da nova morada que fazia.

⁹ Lindomar é um dos participantes da pesquisa, nascido em Itá e morador de um sítio às margens da represa de Itá.

¹⁰ O Rio Ariquetá era o curso d'água que cortava a antiga cidade de Itá.

¹¹ O mirante do Caracol é o ponto mais alto da cidade, de onde pode-se avistar várias pontos da paisagem.

elétricas, drenagem, turbinas... Protetores auriculares para suportar a densidade acústica.

Um pouco mais de silêncio: a riqueza contagiante do Horto Florestal, impressionável até para Sr. Chico que o vivencia com tanto cuidado desde a sua criação. O que mais nos capturou nesse ambiente: a variação dos sons a cada pequeno espaço trilhado. Ora, sons de queda d'água, ora, sons de orquestração de pássaros com os humores das águas; os ventos movimentando o bambuzal no "auditório". Daí nasceria a composição inspirada na fluidez e nos sinais de silêncio.

Noite inesquecível na praça em frente à igreja nova, que carinhosamente batizamos de "praça dos sapos". Não à toa. Sentimo-nos quase amadores diante da sinfonia da "saparada", cantando rítmica e melodiosamente com os grilos, atravessada em alguns momentos pelos carros que passavam na avenida ou pelos entusiasmos dos jogadores na quadra anexa. E, na noite de tempo instável, a surpresa das primeiras gotas de chuva no laguinho, calando pouco a pouco a sinfonia, substituída por grandiosos trovões.

Para além dessas inspirações sensíveis, a imaginação nos conduziu para paisagens da cidade antiga pelos relatos dos moradores: a diversidade de animais; os sons interiores das casas; as calorosas cantorias; os instrumentos da lida; carroças e engenho; sinos e rádio; cachoeiras e balseiros. Silêncios e estouros da construção das barragens. Tudo compondo Itá em sons.

Compondo ambiências: paisagens concretas e imaginárias

Com os registros sonoros realizados foram organizadas faixas com sons concretos, caracterizando cada um dos ambientes visitados. Essas faixas estão na Parte II do CD *Submersos - Sons de Itá -*, nomeadas: Represa (porto, águas profundas, Ariquetá); Torres; Ruínas e Sítio; Usina e Vertedouros; Urbanos (mirantes e praça central); Horto e Bosque; Praça dos sapos.

Esses registros concretos puros podem ser utilizados para trabalhos de composição musical ou de percepção ambiental.

Os registros sonoros foram trabalhados em estúdio, em composições com sons instrumentais e efeitos eletrônicos. Algumas composições mantêm referências aos ambientes concretos existentes e, outras, foram feitas a partir da indicação de marcos sonoros da cidade antiga, a partir de recursos eletrônicos e simuladores de sons, resultando em paisagens imaginárias. Estão organizadas nas faixas da Parte I do CD *Submersos*:

Faixa 1) *Submersos* - composição com elementos imaginários e variações de ambientes sonoros.

Faixa 2) *Águas profundas* - elementos da história de mudança da paisagem.

Faixa 3) *Lugares* - do nascer do dia às profundezas silenciosas da noite, o retrato dos ambientes concretos.

Faixa 4) *Lá no alto* - serenidade, fluidez e silêncio: a leveza do lugar percebido.

Faixa 5) *Existências transmutadas* - composição eletroacústica a partir de três sons concretos fundamentais e voz.

Acreditamos que tanto os movimentos da música eletroacústica quanto as composições de paisagens sonoras, concretas e imaginárias, têm significado uma valiosa contribuição à ressensibilização humana. O contato com essas criações recobram de nós a escuta sensível. É nelas que incluímos grande parte das intenções das pesquisas e composições que apresentamos ao final deste trabalho. O CD anexo, intitulado *Submersos*, faz parte desses desejos: o de levar os ouvintes à percepção de um som não convencional e convidá-los a compor novas significações para os ambientes sonoros.

As composições carregam o resgate de ambientes vividos, de sons de elementos da natureza, de modos de viver que caracterizaram os cenários das cidades antiga e nova. Solicitam novas disposições de escuta, de atenção às sutilezas acústicas do mundo que habitamos. Como todo material de música concreta e paisagens sonoras, este requer um pouco de dedicação. Estamos habituados a ouvir sons melódicos, muito repetitivos, feitos em uma única forma. A escuta de composições que não obedecem a escalas-padrão e a esse tipo comum de sonoridades, requer vontade de experimentação. Mas, após vencer os limites do hábito, a experiência pode ser de descoberta e de surpresa com a nova acuidade que os próprios ouvidos podem alcançar. Contamos, portanto, com a sede dos ouvintes pelo novo, não-habitual, inquietante.

Junto com o material áudio-visual (CD/DVD), foram editados dois livretos: *Submersos*, com as informações básicas sobre paisagens sonoras e a apresentação da pesquisa e do material gerado (Fig.5); *Submersos-Contos*, com pequenos contos compostos de narrativas que misturam informações concretas fornecidas nos relatos e fictícios, criando cenários e histórias cujo foco são singularidades colhidas nos depoimentos (Fig.6). Estão intitulados: *Ouça, a cachoeira adormeceu*; *Sonhos*; *"In memoriam..."*; *O canto do pássaro santo*; *Chico, árvores e pássaros pintados...*; *Tesouros*. Os personagens dos contos são os próprios depoentes, que gentilmente autorizaram a divulgação das informações e de suas identidades.

No livreto *Submersos* estão descritas também várias sugestões de como o material sonoro pode ser utilizado em atividades de sensibilização. Reforçamos que essas são só idéias gerais, pois acreditamos que só o trabalho criativo, despertado por uma escuta atenta do material, pode suscitar uma escuta sensível. As atividades estão organizadas em blocos temáticos, indicando caminhos que podem ser trilhados:

- i. Lugares: dinâmicas de percepção dos espaços concretos vividos cotidianamente.

- ii. Submersos: a história dos lugares vividos, com enfoque nas mudanças de paisagem. O estudo da paisagem é um interessante ponto de partida para pesquisas históricas. Associado às paisagens sonoras imaginárias, podem ser ainda mais estimulantes.
- iii. Águas profundas: atividades de composição com os sons do mundo. Oficinas de criação áudio-visual.
- iv. "Cantos": levantamento de imagens e sons de várias partes do mundo, e montagem de acervos de âmbitos de vivência e dos modos de viver que caracterizam os vários lugares.
- v. Expressões: organização de exposições onde se possam divulgar as vivências, experiências e produções. Fóruns de discussão, mostras de música, exposições de artes, saraus para apresentação dos textos, etc.



Fig. 5. Livreto editado *Submersos*, com CD/DVD



Fig. 6. Livro *Submersos - Contos*

Final de trajetória: silêncios

Dos primeiros passos - o vislumbre de paisagens povoadas por sons sutis, instigantes - às progressivas descobertas de singularidades nos cantos concretos e nas histórias de Itá. Nas paragens: a busca dos tesouros submersos, guiados pelas vozes de quem viveu e vive tantos cenários...

Nas imagens e sons compostos, a tentativa de dar visibilidade a essa riqueza de cenas e fatos que retratam o lugar. Nos contos, a expressão de subjetividades tão cativantes que se apresentaram no caminho.

Ao desafio inicial de motivar uma escuta sensível, se soma a oportunidade de trazer à tona imagens que impressionem pelo simples fato de serem autênticas, detalhes do lugar vivido vistos com um olhar não habitual. Matéria para a composição de novos significados do verbo habitar.

Reverbera-se o convite: caminhar pelos bosques de olhos vendados; passear à noite pela praça central, ouvidos atentos; silenciar no topo dos mirantes, olhos vagando pelos cantos do lugar, escuta de sons longínquos... Ouvir mais. Deixar que as sonoridades do mundo conduzam o olhar. Descobrir inusitados. Aprender com a música a captura criativa dos movimentos da vida... Deixar-se mover pelos sons do cotidiano... Resgatar submersos...

Silenciar um pouco. E, súbito, sentir nascer o desejo: de compor, com o mundo, delicadezas.

Referências bibliográficas

AVANSO, Cláudio; CARDOSO, Marco. *Água*. In: ALMA TERRA DUO. **Acordando**. CD. Disponível em <http://www.almaterraduo.com.br>. acesso em 20 de abril de 2009.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARCELOS, V. H. L. **Educação ambiental: sobre princípios, metodologias e atitudes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BECK, Ulrich. **La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad**, 1980.

BELCHIOR, A.C.G. Ypê. In: _____. **Auto-retrato**, CD, disco 2. BMG Brasil, 1999.

DAHLHAUS _____ In: MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

DUARTE Jr., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 3a.ed. Curitiba: Criar Edições, 2004.

GARCIA, Denise H.L. **A casa do poeta**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Artes, 1993. Dissertação de Mestrado.

GIDDENS, Anthony, LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Cap. 1 e 2, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Editora Vozes. 2002.

KRENEK, E. _____ In: MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

LOPES, Denílson. **Delicadeza: estética, experiência e paisagem**. Brasília: Ed. UNB, 2007.

MENEZES, Flo. **Atualidade estética da Música Eletroacústica**. São Paulo: Ed.Unesp, 1998.

MENEZES, Flo. **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984^a.

_____. **O olho e o espírito**. In: _____. **Textos escolhidos**. Coleção Os pensadores. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984^b. pp. 86-111.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A.R. Moura. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662p.

_____. **Conversas**. Trad. Fábio Landa; Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 79p.

NASSER, Najat. *O ethos da música grega*. **Boletim do CPA**, Campinas, n.4, jul/dez, pp. 241-254, 1997.

PAIM, Sara; JARREAU, Gladys. **Teoria e Técnica da arte-terapia**: a compreensão do sujeito. 1. ed. Porto Alegre: Artemed, 1996.

RAMALHO, Zé. *Cidades e lendas*. In: _____. **Cidades e lendas**. CD. BMG, 1996. Disponível em <http://www.zeramalho.com.br>. acesso em 14 de maio de 2010.

RUSSOLO, Luigi. *A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista (1913)*. Tradução: Flo Menezes. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996

SATORETTO, Salete Munarini. **Lembranças Submersas**: o caso da cidade de Itá em Santa Catarina/ Salete Munarini Satoretto . - Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, (2005).

SCHAEFFER, P. **Tratado de los objetos musicales**. Trad. Araceli Cabezon de Diego. Madrid: Alianza Música, 1988.

SCHAFER, E.Murray. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa T.O.Fonterrada; Magda R.G. Silva e Maria Pascoal. São Paulo: Ed.UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa T.Fonterrada. São Paulo: EdUNESP, 2001.

THOREAU, Henri David. **Walden e a vida nos bosques**. São Paulo: Global, 1984.

TOM ZÉ. *Menina Jesus*. In: TOM ZÉ. *Correio da estação do Brás*. **Série Dois Momentos**, v.15. Prod. Charles Gavin, 2000. CD.

WISNIK, José M. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Anexo 1.

Coleta de dados orais

Os entrevistados foram pessoas conhecedoras da região desde antes da construção da represa, especialmente moradores da cidade velha. Chegamos até eles por indicação de membros da equipe do CDA (Centro de Desenvolvimento Ambiente), mantido pelos empreendedores (Tractebel Energia), que mantém um arquivo com todo histórico de realocação, nomes e dados dos moradores do município.

Fizeram parte do grupo de entrevistados: moradores das zonas rurais (Linha Alvorada e Linha Simon); moradores do ambiente urbano; funcionário do Horto Florestal de Itá; funcionários do CDA com histórico de longo tempo de moradia no local; moradores da área de entorno da represa.

Todos os participantes foram previamente esclarecidos sobre os objetivos da pesquisa e sobre a garantia de anonimato na publicação das informações, após o que assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido (modelo no final deste anexo). A todos foi solicitada autorização para gravação das entrevistas.

O roteiro para realização das entrevistas está apresentado no final deste anexo. As falas foram gravadas em dois equipamentos de áudio, transcritas manualmente e submetidas à análise de conteúdo clássica, conforme orientação de Richardson (ano).

Estão destacados, no quadro abaixo, os principais elementos sonoros das paisagens das cidades velha e atual.

	Elementos da paisagem		Marcos sonoros	
	Cidade Velha	Cidade Nova	Antigo	Novo
Urbano	Escola, igreja Sino Torres da igreja	Asfalto	Sino	Ruído ("sonzera").
Rural Natureza	Lavoura, Criações, Carroças, triadeiras, Engenho de cana, paiol. Roça Riacho Ventos fortes Águas Inverno rigoroso Palha congelada Cachoeira Corredeira Tempestade Queda d'água Prainha Rio Uruguai Pássaros/Animais João-de-barro Tucano Gralha Saracura Pomba Inhambu Assum preto Piriquito Papagaio, Maritaca Garça Macaco Bugiu Vaca Galo Cavalo Cachorro Saracuras porcos	Mata Passarinho Árvore Sementinhas Bem-te-vis Tucanos Quero-queros Sabiá Tucano Horto	Barulhos das criações (gado) Riacho Beira do rio Água Chuva Queda d'água Trovoada Cachoeira Corredeiras Água batendo no telhado Granizo Sons da agricultura Gado berrando Carroça Animais/Pássaros. João-de-barro Porco Galo Galinha Cavalo trotar Cachorro Sapos Rãs Aves noturnas Corujas Porcos Peixe roncador	Mata Árvore Pássaros/animais Tucanos Saracuras Quero-queros

	Elementos da paisagem		Marcos sonoros	
	Cidade Velha	Cidade Nova	Antigo	Novo
Humano	Vizinhos Alunos passando Colégio Futebol Casa Cozinha Chaleira/panelas Rua de pedra de cascalho Bolão (espécie de boliche antigo)	Molecada Polícia Música	Carroça Pessoal trabalhando Alunos passando Cantorias Futebol Cozinha Chaleiras/panelas Vizinho Passos Tilintar de esporas Gritos do balseiro Sons de bares Conversas Sons de trabalhos manuais/corte da cana Som do caminhar sobre a palha congelada	Rachas Gritos
Tecno	Rádio Balsa Carro Madeireira jipão Caminhão Cocho Serraria Bigorna Trator Extração de areia no rio Uruguai		Madeireira Rádio Serraria Ruído do motor no engenho. Bigorna Trator Extração de areia no Rio Uruguai	Motores Sons dos carros Música TV
Mudança paisagem	Enchente		Silêncio. Construção da barragem Enchente	

Quadro 1. Elementos visuais e sonoros das paisagens das cidades antiga e nova

Algumas considerações prévias podem ser feitas a partir do quadro acima. Inicialmente, podemos destacar que há uma diminuição clara das indicações de sonoridades comparando-se os ambientes da cidade antiga e da cidade nova. Além disso, a natureza dessas sonoridades destacada mostram um adensamento de ruídos, associados a sons advindos de ocupação humana e de incremento de produtos tecnológicos.

Note-se na caracterização do ambiente urbano, o apontamento de elementos significativos da paisagem que se perderam – escola, igreja – e de um elemento da paisagem nova que destoa da antiga: o asfalto por toda a cidade.

As citações sobre a paisagem e as sonoridades do ambiente rural e da natureza diminuem de uma grande variedade – águas, rios, cachoeiras, corredeiras, animais de criação, animais silvestres, grande variedade de pássaros, barulhos da roça e da palha congelada no inverno, etc - para a percepção de árvores e sons de alguns animais, especialmente pássaros.

Os ruídos humanos que antes eram caracterizados especialmente por movimentos de interação social – cantorias, conversas, jogos, trânsito de pessoas caminhando, barulhos da casa e da cozinha -, agora são apontados por barulhos perturbadores: rachas, gritos, música alta. Somado a isso, os ruídos advindos da tecnologia, antes associados ao trabalho (motor do engenho, trator, bigorna, serraria, madeireira, extração de areia), e ao uso do rádio, agora são identificados por motores, carros, TV, música. Vale destacar a forma como a música aqui é associada a ruídos, algum tipo de poluição sonora.

Por fim, o silêncio em nenhum momento é apontado na paisagem natural. Além disso, um marco sonoro bastante forte na memória: os sons da construção da barragem e da enchente que se seguiu.

Destacamos dos depoimentos alguns fragmentos de discurso que estão sendo organizados para discussão nas seguintes categorias: lembranças sonoras; interação com a natureza; impactos ambientais e condição comunitária. A título de apontamento, citamos alguns desses fragmentos no quadro abaixo.

Lembranças sonoras	<p>“Muito bom o som... Som muito bom.” (LSI)</p> <p>“Dava pra ouvir daqui.. O barulho da cachoeira”. (LSI)</p> <p>“Era um som mais, é... Como eu vou te dizer? Não é esse som hoje que... Essas músicas lá que... Que no tempo nosso não era assim [...] Marcou muito, porque eu acordava com o cantar do passarinho, com o cantar do galo, né? Era, às vezes na porta ali, tinha uma pé de laranjeira do lado, aí o passarinho em cima cantando, muita espécie de pássaro [...] Ah sim... Sentimentos bons. Eu... Eu sempre gostei, gosto ainda de barulho, não me...Nada me incomoda. Eu sempre tive boas lembranças assim...” (DL)</p> <p>“Lá a gente escutava bastante quando o rio ficava alto, a gente escutava o ruído... ” (DM)</p> <p>“Ahhh, durante a noite era bastante carro, mas a gente escutava os alunos passando quando voltavam da aula, a gente escutava uma cantoria longe... [...] O som da cachoeira... Alguns animais como cachorro...” (DM)</p> <p>“É... O que eu tenho muito vivo, assim, é a questão do som. Por exemplo, são sons, é... Pra mim, Então assim... Sons de jogos de futebol, sons de uma madeireira que existia na (?) onde a gente brincava muito (?)... [...] É... Era mãe mexendo na cozinha, preparando café, passarinho cantando lá perto de casa, o rádio ligado... [...] É... Uma coisa assim que eu acho que mexeu um pouquinho também, é... É com a... Com essa mudança... Por exemplo, o meu vizinho não é o mesmo vizinho que eu tinha na, na antiga cidade né? E então a gente acabou de distanciando de certa forma, é... daquelas pessoas próximas, né? É... Não que a mudança de, sei lá, mil metros ou dois mil metros né? Mas mudou aquela convivência diária. Entende? ...” (MN)</p> <p>“Olha... Um dos sons que marca bem, assim, que mais marcou foi o som do João-de-barro” (NR).</p> <p>“Som? Pássaro! Digamos... Pássaros... Todos! Tucano, gralha, saracura, é... Pomba, inhambu, assum,, piriquito, É... Papagaio, maritaca, é... Garça... E bichos? Macaco, bugiu, havia lebre num aqui, mas bicho... Macaco, bugiu ainda tem aqui no mato...(SB)</p> <p>“Nada. Passarinho cantar e mais nada.” (SE)</p> <p>“,,desde os passos das pessoas indo e vindo, esporas batendo na calçada, carroças, charretes e carros, o tilintar dos arreios com suas argolas e correntes penduradas, o latido dos cães a buzina dos automóveis, o ruído intenso da serraria, a bigorna do ferreiro e o sino da igreja...” (SC)</p> <p>“O som do trabalho manual, o corte da cana tinha um som característico, cortávamos o pendão e depois tirávamos a palha para facilitar a moenda. Os sons eventuais que fazem parte da minha lembrança, era no inverno rigoroso, caminhar sobre a palha congelada. A casa era menos barulhenta que uma casa de hoje, a luz elétrica chegou eu tinha 7 anos, o que se ouvia de barulho era a chaleira em cima do fogão fervendo, as vezes ela fica numa posição na chapa equilibrada nas argolas, barulhos das painelas”(LD)</p> <p>“O ruído do, tinha uma queda d’água... A gente escutava o ruído, mesmo quando dava uma trovoadas, a gente escutava de longe, quando o tempo vinha trovejando, a gente escutava de longe... Porque o ruído vinha de longe, a gente escutava tudo né? ...” [...] “Durante o dia a gente escutava galo cantar, escutava cavalo trotar, passar na rua, escutava carroça passar, escutava o pessoal trabalhando com os animais, gritando com os bois, com as vacas... ” (DM)</p> <p>“Morei na cidade velha mas meu trabalho era aqui em cima fazendo o paisagismo, saia as oito horas da manhã. Em matéria de sons era calma e tranqüila a não ser o som do rio e dos afazeres diários.” (SC)</p> <p>“existia uma fauna bem expressiva durante o dia, muito barulho de saracuras, sons da agricultura, tinha chiqueiro com o som dos porcos a manhã toda, gado berrando de vez em quando, cachorro acuando, ou seja, paisagem agricula.” (LD)</p>
---------------------------	---

<p>Interação com a natureza</p>	<p>“Muito passarinho. Até agora existe passarinho. Eles vem... Até nós temos aqui fruta pra dar né? Pros passarinhos... Vem...” (LSI)</p> <p>“Ah... Durante a noite era mais, assim, bem mais tranquilo. Mas assim, não tinha muito, não tinha muito barulho não. Era (?), era umas corujas que <i>cantava</i>...” (DL)</p> <p>“O local, é um local extremamente agradável, é... Uma... Uma visão, uma paisagem muito bonita, é... Muito tranquilo...” (MN)</p> <p>“Na cidade velha não tínhamos o lago e ouvíamos o barulho da corredeira, não da cidade saíamos um pouquinho uns cem metro e ouvíamos o barulho da corredeira.” (SC)</p>
<p>Impactos ambientais</p>	<p>“Que aqueles tempos, os peixes, tinha peixe dourado... Agora... Né? Nós pegávamos peixe.[...] Agora só água e água e água.” (LSI)</p> <p>“Porque as madeiras se foram. As madeiras pra dizer bem a verdade se foram pra Argentina. Que nós tínhamos muita madeira. Muita... Tanto Santa Catarina como o Rio Grande. Eles levaram tudo dessas madeiras...” (LSI)</p> <p>“Porque antigamente, agora não toca mais o sino, assim, seis da manhã, às seis da noite. Aquele tempo sim né? Seis horas, Ave-Maria, tocava o sino, seis da tarde, era, tocava o sino. Até meio-dia tocava o sino... [...] Ahhh, eu senti bastante. Eu senti... Olha, mudei pra muito melhor, como disse a Dona Maria, mas eu senti bastante. Olha, lá em baixo, eu nasci, eu me batizei, casei, criei meus filhos... [...] É... Casei eles tudo na cidade velha. Então a minha, a minha lembrança ficou tudo lá em baixo, meu passado (?) ficou lá em baixo, enterrado na água. (?) as águas, mas ficou lá. Ficou lá. (DL)</p> <p>“Olha, de início, a gente ficou apreensivo, porque a gente não sabia o que ia, não sabia o que iria acontecer. Mas depois, com o tempo a gente, foi... A gente reuniu bastante firmeza, a turma da, da empresa, se reuniu...” [...] Explicavam, mostravam qual é o futuro... [...] Olha, o bom é que lá, a gente, na rua tinha poeira, aqui já não tem mais. Aqui tem o asfalto, a casa. Tem... Tá tudo prático, porque aqui tem igreja mais fácil pra mim me reunir com a turma ali, com os idosos, a gente tem sempre uns dois encontros por mês. É muito bacana. Minha família também, minhas filhas já tem faculdade. Então, foi uma coisa que pra mim, me enriqueceu muito...” (DM)</p> <p>“O progresso... Então, nós ganhamos muito com a construção da cidade, com a mudança da cidade, com essa realocação toda. Né? Muita coisa nova... O pessoal teve muita oportunidade de desenvolver né? De crescer com a construção da cidade e da usina. Mas claro, tem a perda sentimental, como eu falei né? (MN)</p> <p>“Enchimento de reservatório sempre vem na cabeça o canto do João-de-barro” (NR)</p> <p>“E... Aqui em cima eu, eu tenho uma casa que é de madeira, tenho algum... Alguma coisa na cidade também, mas eu gosto mesmo é daqui. To conservando isso aqui (?) pra não cair. Aqui eu tinha (?). Então, veio da barragem lá de cima (?) lá de cima, e desceu tudo aquela madeirada (?) Lá ainda tem toco, que eu tirei daqui. A <i>flutuante</i> quebrou tudo aqui, trouxe eucalipto que também veio rodando. Queria refazer a <i>flutuante</i>, não o fiz. (?). Agora que tá bacana.” (SB)</p> <p>“...e a ruptura desse ambiente para os dias de hoje, fiquei seis anos fora e quando voltei em 1999, o lago já estava se formando e o sitio deixou de existir, já não tinha mais a casa, já não tinha mais a cidade e eu fui morar na cidade nova, depois novamente fui embora desta vez para o exterior e fiquei por três anos fora...” (LD)</p> <p>“Barulho de água... Barulho de água. Era tudo corredeira. Aqui era prainha de Aratiba. A estrada existente ainda, tá lá. Lá naquela curva ali. Desce do rio ali. E aqui no pau (?) morava do lado de lá, também descia ali no rio. Aqui era uma cachoeira grande, e aqui era poço até lá em cima lá no grupo velho, lá no... Onde hoje é a marina lá. Aqui era um poço, né? E pra baixo era tudo corredeira né? Daqui pra baixo (?). Aqui no meio tem sempre quarenta metros de <i>fundura</i>. Mas na época em geral é... Seria, oito, oito metros de <i>fundura</i> e dois metros de <i>fundura</i>.” (SB)</p>

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">Condição comunitária</p>	<p>“Antigamente existia de tudo. Agora não existe tanto como existia antes. Que antigamente tinha os moradores... Mais gente, mais gente, agora somos só nós aqui. [...] Tinha vizinhança, muita vizinhança. Muitos moradores. Agora não existe mais morador” (LSI)</p> <p>“Só sons... É... <i>Nóis</i> morava perto do riacho que tinha, quando dava enchente, principalmente, quando era atração, né? Todo mundo pra beira do rio pra ver o som da água, e muitos pássaros também e <i>nóis</i> trabalhava na roça, tinha porco, então, era... Né? Bicho a gente conhecia cobra e tudo que era espécie de bicho a gente conhecia, porque, a gente trabalhava na roça, então, né? Tinha vaca, tinha porco, tinha galinha, a gente sempre...” (DL)</p>
---	--

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Dados de Identificação

Nome: _____ Idade: _____

Naturalidade: _____ Tempo de residência em Ita: _____

Local de moradia: _____

Se for morador desde o cenário antigo:

Pode fazer alguma descrição do lugar que vivia antes do represamento?

Como era seu cotidiano/dia-a-dia? (se possível, remeter-se às várias fases da vida)

Consegue se lembrar de sons que ouvia durante as horas do dia/da noite?

Que sentimentos e pensamentos essas lembranças despertam em você?

Como se sentiu no momento de se mudar para a cidade nova?

Considera essa mudança positiva ou negativa? Cite as coisas boas e/ou ruins.

Se for migrante e só conhece a cidade nova:

Como era o lugar de onde você veio?

Como era vida (cotidiano) lá? (se possível, remeter-se às várias fases da vida)

Consegue se lembrar de sons que ouvia durante as horas do dia/da noite?

Que sentimentos e pensamentos essas lembranças despertam em você?

Em que ocasião se mudou para Itá? Qual o motivo da mudança?

Qual foi a impressão quando chegou à Itá? Houve muita diferença do seu lugar de origem? Compare as paisagens, por favor. Como foi a sua adaptação?

Para ambos:

Descreva, por favor, o lugar que você vive hoje.

Tente refazer sua trajetória do momento que se levante ao que se recolhe. Aponte, por favor, alguns sons que pode ouvir durante seu dia.

Há alguns ruídos/sons que o incomodam?

Aponte um lugar específico no município ou entorno que gosta, frequenta, acha bonito ou lhe chama a atenção (aquela paisagem que indicaria a um visitante). Quais as sensações que tem quando está nesse lugar? Quando pensa nele ou o visita, quais sons costuma ouvir? São sons agradáveis pra você? O que sente ao ouvi-los?

Como vê o futuro do lugar que habita?

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, residente à rua _____, número _____, município de _____, declaro ter aceitado participar da pesquisa sobre paisagens sonoras no município de Itá/SC, desenvolvida pelos pesquisadores Claudio Avanso Pereira e Andréia Aparecida Marin, da Universidade Federal do Paraná. Acrescento que fui devidamente esclarecido a respeito dos objetivos e finalidades do trabalho e que tive, por parte dos pesquisadores, a garantia de anonimato na divulgação dos dados fornecidos. Consinto na divulgação das informações prestadas para fins acadêmicos e didático-pedagógicos.

Itá, ____ de _____ de 2010.

Andréia Aparecida Martin

Claudio Avanso Pereira

Anexo 2.

Coleta de dados visuais/sonoros

Os equipamentos utilizados para a captação/gravação foram:

- Microcomputador preparado com um HD e memória suficiente para armazenar o material coletado.
- 1 Gravador Presonus Mobile - 48Khz 24 Bits
- 2 Microfones MXL 603 longo alcance de captação
- 2 Microfones Condenser AKG 420 Ominidirecional (Capta sons de todos os lados por igual)
- 4 Pedestais
- 1 Fone de ouvido AKG k601
- Fiação necessária para os Equipamentos
- Máquina fotográfica e câmera de vídeo profissionais

No estúdio para edição dos sons captados, composição, mixagem e masterização, estão sendo utilizados:

- 1 Mesa 32 Canais Digital Yamaha
- 1 Computador Desktop 4 Gb memória, 1 Tb Hd, Processador Dualcore
- Placa de Som profissional com 24 Canais - 96Khz
- Equalizadore Behringer 31 banda
- Equalizador digital 31 banda
- Microfones, Shure , Akg, MXL
- Fone de Ouvido AKG k601
- Monitores de Audio KRK VXT 8 com sub
- Modulo midi ROLAND SPD 20
- Software para Gravação - SONAR 8.5, Sound Forge 10, Reason 4.5

ANEXO 3. Níveis de ruídos registrados

MEDIDAS DBa/DBc ITÁ/SC PRIMEIRA VIAGEM DE CAMPO - PROJETOS PAISAGENS SONORAS

PONTO	DBA		DBC		Observações
	Max	Min	Max	Min	
Saída – Porto	62,7	46,6	60,4	51,9	
Torres (Fora)	53,8	41,1	75,3	62,5	
Torres (dentro)	41,3	37,3	63,5	49,8	
Centro da Cid. (antigo)	46,4	34,7	58,8	44,6	Centro submerso
Barco funcionando	73,7	73,0	84,5	78,8	
Casa do Crésio (pto 1)	40,0	32,9	42,6	40,6	Entrada
Casa do Crésio (pto 2)	37,2	33,7	43,7	38,6	ruínas
Casa do Crésio (pto 3)	37,8	33,9	42,7	38,7	Próximo represa
Casa do Crésio (pto 4)	55,1	54,1	54,4	53,0	Cachoeira
Casa do Crésio (pto 5)	39,4	38,2	55,5	50,9	Nossa caminhada
Casa do Crésio (pto 6)	35,0	33,7	45,5	41,8	Construção
Rio Ariquetá	39,7	36,3	53,7	42,3	
Sítio Lindomar (pto1)	35,1	33,8	55,1	41,9	Beira represa
Sítio Lindomar (pto 2)	34,1	32,9	43,3	38,9	Mais adentro
Mirante Caracol	46,7	38,1	56,3	51,9	
Mirante Caracol (p.2)	49,9	47,9	59,0	55,5	Próximo antena
Usina (pto 1)	75,2	74,4	84,8	84,2	Galeria MEC Sup.286
Usina (pto 2)	83,3	80,3	85,0	83,5	Sala Ventilação
Usina (pto 3)	79,9	74,4	84,5	83,3	Compressores
Usina (pto 4)	75,5	74,4	84,7	84,1	Galeria ELÉT Sup. 278 (Ste 31 áudio)
Usina (pto 5)	76,6	75,7	85,4	85,0	Galeria ELET Inf. 270 (Ste 32 áudio)
Usina (pto 6)	83,2	82,6	85,7	85,1	Galeria MEC Inf.263 (Ste 33 áudio)
Usina (pto 6.1)	83,7	83,5	85,6	85,6	Galeria MEC Inf.263
Usina (pto 7)	82,7	82,1	85,7	85,5	Caixa Espiral. 257 (Ste 34 áudio)
Usina (pto 8)	83,2	82,7	85,7	85,5	Galeria Drenagem 250 (Ste 35 áudio)
Usina (pto 9)	81,7	80,8	85,9	85,6	Poço Drenagem 250 (ste 36 áudio)
Usina (pto 10)	72,0	68,8	76,2	74,7	Entrada do Vertedouro (Ste 37 áudio)
Usina (pto 10.1)	78,6	63,5	83,8	81,8	Vertedouro (Comport) (Ste 38 áudio)

PONTO	DBA		DBC		Observações
	Max	Min	Max	Min	
Horto (pto 1)	48	45,7	65,1	56,5	Lago
Horto (pto 2)	38,4	38,1	67,8	51,6	Coqueiro Jerivá (pto mais próx estrada)
Horto (pto 3)	41,7	40,7	49,5	44,8	Curva da Mata
Horto (pto 4)	58,2	53,0	58,0	53,9	Cachoeirinha
Horto (pto 5)	57,3	55,9	57,7	56,3	Pré-auditório
Horto (pto 6)	62,2	61,7	63,1	61,9	Ponte do Auditório
Horto (pto 7)	50,1	49,7	52,1	50,7	Auditório
Horto (pto 8)	58,4	57,3	58,0	57,6	Trilogia da Ilha
Horto (pto 9)	49,3	42,6	73,8	53,0	Saída (motor ligado)
Centro (pto 1)	53,3	49,7	78,1	62,5	Praça (meio da praça)
Centro (pto 2)	63,1	52,7	79,7	65,1	Praça (ponta avenida)
Centro (pto 3)	60,4	56,4	80,8	72,6	Mirante da avenida
Centro (pto 4)	44,8	39,7	61,3	55,1	Bosque do CDA

Destaques importantes a serem feitos:

I) Os pontos de maior índice de ruídos foram registrados no interior da usina hidrelétrica, com máxima e mínima de 85,9 e 85,6 dBC, nos poços de drenagem localizados já nos níveis mais profundos (linha 250 do n.m.).

II) Interessante notar que o índice mais próximo destes registrado no interior da usina foi registrado no centro da cidade, no ponto da avenida de grande circulação de veículos: 80,8 e 72,6 dBC (max, min).

III) No Horto Florestal, onde se registrou índices bem mais baixos, com as médias máxima e mínima de 57,6 e 54,3 dBC, houve duas medidas mais altas: 73,8 dBC e 67,8 dB (máximas), justamente em dois pontos próximos de fontes poluentes: estrada do entrono da área e na saída onde havia motores ligados no momento da coleta.

IV) Destaque para a diferença significativa entre essas medidas com as registradas nos ambientes rurais, que variaram entre 43,3-38,9 dBC (sítio do Lindomar) e 55,5-50,9dBC (casa do Crésio).

V) o ambiente interior da represa, as medidas variam entre 53,7-42,3dBC e 60,4-51,9dBC. Importante considerar que nas margens as medidas tendem a subir, devido aos ruídos dos ambientes de entorno da represa. Foi feita uma medida de 84,5-78,8dBC com o barco funcionando.

VI) No Mirante do Caracol, devido à altitude e distanciamento das áreas povoadas, os registros foram de 56,3-51,9dBC, aumentando quando as medidas foram tiradas próximo da antena de transmissão aí instalada: 59,0-55,5dBC.

ANEXO 4 - CD/DVDs