

Escuta e Criação
Caminhos para a
Arte Sonora Ambiental



EDUFMA

Copyright © 2022 by EDUFMA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos
Vice-Reitor



EDUFMA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa
Prof^a. Dra. Diana Rocha da Silva
Prof^a. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães
Prof^a. Dra. Rosane Cláudia Rodrigues
Prof. Dr. João Batista Garcia
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior

Organizadores

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari

Thaís Lari Braga Cilli

Escuta e Criação
Caminhos para a
Arte Sonora Ambiental

São Luís



EDUFMA

2022

Copyright © 2022 by EDUFMA

Capa: Paola Ribeiro
Projeto Gráfico e Design: Thaís Lari Braga Cilli
Revisão: Helena Meidani – Confraria de textos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E74 Escuta e criação: caminhos para a arte sonora ambiental / Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari, Thaís Lari Braga Cilli (organizadores); prefácio Margarete Arroyo; introdução Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; apresentação Paula Molinari. – São Luís: EDUFMA, 2022.

105 p. : E-book : il. color.

Vários autores.

Inclui bibliografia.

Disponível em:

ISBN: 978-65-5363-127-4

1. Música. 2. Arte sonora. 3. Ecologia acústica. 4. Escuta. 5. Criação. I. Molinari, Paula Maria Aristides de Oliveira. II. Cilli, Thaís Lari Braga. III. Título.

CDU 78:534.3

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária
Laís Dayane Lima Pereira Maia CRB-13/735

Criado no Brasil [2022]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma.sce@ufma.br

Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TÍTULO

Escuta e Criação
Caminhos para a Arte Sonora Ambiental

ORGANIZADORES

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari
Thaís Lari Braga Cilli

PROJETO GRÁFICO

Thaís Lari Braga Cilli

CAPA

Paola Ribeiro

FORMATO

210 x 297 mm

PÁGINAS

105 páginas

TIPOGRAFIA

Corpo: Calibri
Títulos e capa: Eras Bold ITC

Sumário

Prefácio	
Margarete Arroyo.....	7
Introdução Ouvir, trocar, criar e fazer arte	
Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.....	9
Apresentação	
Paula Molinari	19
I Individuais.....	22
Carta a Alvin Lucier e Pauline Oliveros	
Paola Ribeiro	23
Dar voz às diversas habilidades do fazer musical	
Lucas Albuquerque.....	31
Vínculos	
Gustavo Biciato Gianelli.....	39
II Pássaros Urbanos	44
Pássaros urbanos – Sentir 1	
José de Mattos Neto	45
Pássaros urbanos – Sentir 2	
Sergio Leal	54
Pássaros urbanos – Sentir 3	
Lívia Martins.....	60
Pássaros urbanos – Sentir 4	
Daniel Michelotto.....	68
III Jardim Simbólico	74
Jardim Simbólico – Sentir 1	
João Lucio de Moraes.....	75
Jardim Simbólico – Sentir 2	
Gisele Lavalle.....	82
Jardim Simbólico – Sentir 3	
Thaís Lari Braga Cilli.....	90
Jardim Simbólico – Sentir 4	
Robert Bispo.....	96
Referências.....	102

Prefácio

Margarete Arroyo

A ideia de convidar a prof^a. Dr^a. Paula Molinari para ministrar, em 2019, a disciplina Tópicos Especiais em Educação Musical: Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica para os cursos de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP visou disponibilizar aos estudantes assunto pouco focalizado nas disciplinas do Programa. No plano proposto pela professora Paula constava também o tema da pesquisa artística (*artistic research*), outro enfoque que carecia de atenção na formação dos mestres e doutores do nosso PPG.

Duas das repercussões desse convite foram: uma nova disciplina ministrada pela prof^a. Paula em 2020, voltada para Pesquisa Artística, e este livro, produto dos estudantes que cursaram Tópicos Especiais em Educação Musical: Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica.

O livro que ressalta a importância da escuta do meio e a inventividade ou, nas palavras de um dos autores, “o ambiente [sonoro] como disparador de propostas” (Mattos Neto), dá lugar também a outras escutas, algumas delas expressas no capítulo, consciente ou inconscientemente.

ESCUTA E CRIAÇÃO: Caminhos para a Arte Sonora Ambiental traz relatos de experiências de escuta e processos criativos individuais e coletivos vivenciados durante as duas semanas de duração do módulo da disciplina.

Alguns desses relatos mencionam uma questão proposta pela professora Paula Molinari aos estudantes como provocadora das experiências e processos vividos: Qual é a sua busca?

Essa pergunta já desvela a disponibilidade de duas ESCUTAS: a DO OUTRO, quer pela professora quer pelos colegas; a ESCUTA DE SI, por cada um. A ausência, em instituições acadêmicas, do primeiro tipo de escuta é denunciada em um dos relatos (Lucas Albuquerque) e o segundo tipo, frutificou-se em processos criativos.

A ESCUTA DO AMBIENTE SONORO, tema central da disciplina, desvelou além das escutas mencionadas, outras igualmente instigantes.

Da ESCUTA DO AMBIENTE, um “estado de presença” é demandado para que o espaço possa ser escutado (Carta de Paola Ribeiro).

E da ESCUTA SURDA causada pelo estado de ausência decorrente de nos deixarmos levar pelo que parece ser mesmice, a instalação Pássaros Urbanos (Mattos Neto, Sergio Leal, Livia Martins e Daniel Michelotto) nos chama para a ESCUTA PRESENTE. Essa que demanda Vínculos (Gustavo Gianelli).

ESCUTA que “aguça os sentidos” (Livia Martins); que propicia “autoconhecimento” (Daniel Michelotto).

Escrevi este prefácio enquanto escutava Deep listening de Pauline Oliveros citada por Paola Ribeiro. A ESCUTA foi MEDITATIVA e ATIVA tal qual João Lúcio Moraes buscou no Jardim Simbólico – Sentir 1.

E dos outros sentires neste Jardim (Sentir 2 de Gisele Lavalle, Sentir 3 de Thais Cilli, Sentir 4 de Robert Bispo), lembrei-me que sempre gostei de uma imagem de Murray Schafer, a qual parafraseio: ESCUTAR é TOCAR DE LONGE

O tato é o mais pessoal dos sentidos. A audição e o tato se encontram no ponto em que as mais baixas frequências de sons audíveis passam a vibrações táteis. A audição é um modo de tocar a distância [...]"

(Schafer em A afinação do mundo, 1977, p. 28)

Introdução Ouvir, trocar, criar e fazer arte

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

Para falar de escuta e de arte, é preciso entender em que momento ou em que espaço se dá essa ligação. A escuta é um dos sentidos que despertam para a vida mais cedo, antes mesmo do nascimento pois, nos seres humanos, a capacidade auditiva se inicia aos quatro meses de gestação. É o ouvido que permite a comunicação entre pessoas, o que se inicia pouco tempo após o nascimento. Sabe-se hoje que a capacidade de imitar, responder e de se comunicar é observada em bebês desde tenra idade.

Em um artigo de 2012, publicado na revista *Frontiers in Psychology*, três pesquisadores americanos reafirmam essa capacidade, ao defender a ideia de que a música é inerente ao ser humano. Desde muito cedo o bebê é capaz de reagir a estímulos sonoros, imitá-los e criar outros, interagindo com as pessoas de seu meio. Além disso, esses pesquisadores afirmam que, se a humanidade não tivesse ouvido musical, não conseguiria, sequer, aprender a falar, pois seria incapaz de repetir as nuances rítmicas, a inflexão e o desenho melódico que ouvisse, assim como o bebê não usaria os timbres da voz, ao balbuciar, gritar, ou imitar o som ouvido (BRANT, GEBRIAN e SLEVEC, 2012, 3: 325).

Nessa informação, fica patente a importância da escuta, pois é ela que permite ao bebê se integrar, imitar, responder e provocar o adulto com quem interage. E nesse diálogo entre criança e adultos, já há troca e criação, pois o bebê não apenas imita o que ouve, mas também propõe outros sons e interage. Mas não é apenas na comunicação entre as pessoas que ouvir é importante; a escuta desempenha, outras funções como, por exemplo, alertar para o perigo ou prever algum acontecimento que se anuncia pelo som. E é o ouvido que permite o acesso à música, para cuja apreciação aprofundada, é preciso apuro na maneira de ouvir.

A partir disso, reforça-se a ideia da importância da educação musical na família, em estabelecimentos de ensino e em projetos sociais, mas, também, em escolas especializadas, conservatórios e cursos superiores. É preciso que a música seja compreendida como algo muito além da diversão e do entretenimento, pois, por ser arte, tem a capacidade de fazer as pessoas que dela se acercam lidarem mais facilmente com suas próprias percepções, seus sentimentos e seus pensamentos, tanto ao escutar, quanto ao fazer música. O convívio com essa arte, portanto, permite ao ser humano de qualquer idade acessar essas faculdades que, muitas vezes, em virtude do pouco uso, ficam escondidas ou não se revelam facilmente. Para que essa capacidade encontre campo propício para aflorar e crescer, é importante que o foco seja posto nas expressões corporal e vocal, nas práticas criativas e no aperfeiçoamento da escuta.

É destas questões que se vai tratar neste texto, em que serão mostradas brevemente a origem e a evolução do conceito de ecologia acústica e de como ele entrou em minha própria vida, interceptando ou enriquecendo os caminhos que já havia traçado e pelos quais já há bastante tempo caminhava. A descoberta da escuta fina, do pensamento ecológico e da sua especificação como ecologia acústica foram vitais para a transformação da minha trajetória profissional, hoje dedicada à educação musical e à construção de escutas competentes, observadoras e criativas, fortemente

atrelada à escuta do ambiente, como se poderá ver na descrição de uma atividade coletiva realizada no Delta do Parnaíba.

O início dos estudos em ecologia acústica

O foco no desenvolvimento da escuta e na conscientização da importância do ambiente sonoro em que se vive não era claro para músicos, educadores musicais e pesquisadores do som e da música até meados dos anos 1960, quando o compositor, ensaísta e educador musical canadense R. Murray Schafer foi convidado a dar aulas em um curso de Comunicação oferecido pela Universidade Simon Fraser, localizada em Barnaby, um distrito de Vancouver, Canadá, em 1965. Conta ele que, ao chegar à Universidade, encontrou estudantes muito desmotivados com a disciplina que ele deveria ministrar; e eles lhe contaram acerca do enfoque negativo com que a disciplina era tratada; ela não era conduzida por nenhum docente do curso, mas, sim, por médicos e advogados convidados, que falavam dos males que o ruído pode causar à saúde de quem a ele se expõe, ou expunham qual era a legislação que tratava do ruído ambiental do país, preconizando a importância do silêncio em certos espaços como, por exemplo, as imediações de hospitais, ou edifícios residenciais.

Ao ouvir as queixas dos estudantes, Schafer compreendeu que, para reverter esse quadro de desânimo e pouca motivação, teria de propor atividades intrigantes e motivadoras. Então, sentiu que sua primeira tarefa era abrir os ouvidos de seus alunos. Foi o que fez, em um curso que se chamou *Ear Cleaning*, Limpeza de Ouvidos em português (SCHAFER, M., 1991, p. 67). Alguns anos depois, concebeu o projeto *The World Soundscape*, que oferecia aos estudantes a oportunidade de pesquisar a paisagem sonora da cidade. Desse modo, Murray Schafer criou, no âmbito do curso, a primeira pesquisa de escuta e análise de sons de Vancouver.

Nessa pesquisa, iniciada em 1969, o propósito era catalogar os sons da cidade: sons da natureza, sons urbanos, sons do bairro chinês, do bairro judeu, sons de uma aldeia de índios localizada na periferia da cidade, além de sons do porto, de buzinas, dos apitos dos navios, das sirenes de neblina... Depois de concluído esse levantamento, Schafer ampliou o grupo de pesquisadores, incluindo alguns colegas compositores da universidade. Nos anos de 1972 e 73, partiram para conhecer e catalogar os sons do Canadá, gravando fenômenos sonoros ao longo da estrada de ferro, que corta o país de leste a oeste. Algum tempo depois, em 1975, a equipe foi à Europa, para estudar cinco vilarejos e descobrir que tipo de relação a sua população mantinha com os sons do próprio ambiente. Esse material foi gravado e abriu caminho para um consistente ensaio a respeito de sons, pesquisando, inclusive, seus sentidos para a população de cada vilarejo estudado (SCHAFER, M., 1977 e 1977b, apud MacKenzie, 1988, p. 17). Desse material resultou uma ampla coleta de sonoridades e o livro *The Tuning of the World*, que, no Brasil recebeu o nome *A afinação do mundo* (São Paulo, 2001). Os reflexos desses estudos surgiram, trinta anos depois, com outra pesquisa, desta vez conduzida por docentes de várias universidades da Finlândia e do Canadá, que visitaram as mesmas aldeias e documentaram sua paisagem sonora, comparando o que fora encontrado pela equipe atual com os resultados dos pesquisadores liderados por Schafer (Jarviluoma, H., Kyto, M. Truax, B., Uimonen, H. & Vikman, N., 2009 e Schafer, 2009).

Aos poucos, as questões relacionadas à ecologia acústica foram assumidas por pesquisadores das mais diversas áreas, o que fez a consciência a respeito do ambiente sonoro crescer, ampliando seu âmbito de atuação. Em 1993, em Banff, o importante centro de artes canadense situado na cidade do mesmo nome, ao Oeste do Canadá, foi organizado um congresso

denominado *The Tuning of the World – A afinação do mundo* – em que, ao mesmo tempo, se homenageava Murray Schafer, autor do livro do mesmo nome e pioneiro nos estudos da paisagem sonora, e se fazia um balanço das pesquisas sobre ecologia acústica, por meio de relatos de pesquisadores convidados de diversos países. Nesse congresso, foi criada a Sociedade Internacional de Ecologia Acústica (*The World Society of Acoustic Ecology – WFAE*).

Esse congresso foi em julho de 1993, ano em que eu estaria no Canadá no segundo semestre, para iniciar um doutorado Sanduíche na Universidade McGill, em Montreal. Ao receber, ainda no Brasil, o convite para participar desse evento como palestrante, fiquei, ao mesmo tempo, surpresa e feliz e antecipei por alguns meses minha viagem, para poder comparecer. Assim, aceitei o convite e fiz a palestra, percorrendo sobre alguns aspectos da educação musical no Brasil. Nessa época, eu estava começando a estudar a ecologia acústica e, durante o congresso, procurei me embeber com as informações e atividades propostas pelos especialistas para aprofundar a pesquisa. A partir daí, compreendi a importância dessa temática e vi como era, não apenas ligada, mas se constituía em parte importante do processo de educação musical.

Ecologia acústica – música e meio ambiente

Ao se falar da escuta, é preciso lembrar que o som é resultado de vibrações de um corpo, que se propaga ao ambiente, se houver um meio condutor – função, em geral, assumida pelo ar, mas que, também, se dá em outros materiais, como água, madeira ou vidro. Cada um desses meios condutores tem características próprias, cada qual com maior ou menor capacidade de reverberação e condução. Para que um som seja ouvido, é necessário um receptor, isto é, um ouvido capaz de captar as vibrações transmitidas e, por um longo processo, conduzi-la ao cérebro, onde os impulsos são percebidos como som. Esse receptor existe tanto nos ouvidos humanos, como em grande parte dos animais; em cada caso, as condições de escuta se modificam, em virtude da configuração anatômica, neurológica e cerebral de cada ser, além do interesse que os sons despertam e dos significados que podem conter. O que se ouve, portanto, depende de vários fatores. Um deles é o meio ambiente e é importante compreender a relação que o homem tem, não só com ele, mas, também, especificamente, com o ambiente sonoro.

Ao se olhar para a história, é possível perceber que a relação com o meio ambiente e com o ambiente sonoro se transforma ao longo do tempo. Na Antiguidade, por exemplo e, ainda hoje, nas culturas orais, o som ambiental mantinha – e mantém - uma relação adequada com a vida humana e animal e as atividades do homem não só não feriam – não ferem – o meio ambiente, como, em geral, o levavam – o levam – em consideração.

Na cultura ocidental, no entanto, a partir do século XVI, a situação foi se alterando significativamente. E, quando teve início a Era Industrial, no final do século XVIII e início do XIX, o modo de vida da população transformou-se fortemente, devido ao processo de industrialização, que provocou o êxodo rural, o aumento da população urbana e da maquinaria pesada nas cidades. Há muito tempo, o propósito do homem era dominar a natureza e dela extrair o que fosse possível para seu próprio bem-estar. Essa atitude se intensificou nessa época, pela necessidade de se criarem técnicas, mecanismos e máquinas que permitissem aproveitar ao máximo o que provinha do meio ambiente natural.

Essa nova maneira de estar no mundo provocou sensíveis alterações no meio e, também, no ambiente sonoro. A atitude dos homens, ao se considerarem proprietários da Terra, tem provocado,

ao longo dos anos, fortes desequilíbrios que, por sua vez, trazem graves consequências para a sociedade. Hoje, no primeiro quarto do século XXI, esses desvios estão se mostrando cada vez mais fortes e incontornáveis, o que torna a situação dessa relação homem/meio ambiente muito grave: aquecimento global, envenenamento dos rios, desmatamentos, descontrole térmico, excesso e escassez de chuvas, incêndios, apenas para citar algumas das consequências mais evidentes em todo o planeta. E, no campo da acústica, esses mesmos descontroles mostram-se, também, nos sons produzidos, cada vez mais intensos.

A área da ciência que cuida da relação dos seres vivos com o meio ambiente é a Ecologia, que busca reencontrar o equilíbrio perdido da situação apontada, a qual pode, daqui a algum tempo, ser irreversível, como alertam cientistas de todo o mundo. A área que estuda, especificamente, a relação entre o ser vivo e o ambiente sonoro é a Ecologia acústica, ou Ecologia sonora. Embora recente, é preciso registrar que, anteriormente aos estudos do ambiente sonoro por outras áreas do conhecimento, a área médica já havia, há bastante tempo, se conscientizado das questões de saúde provocadas pela exposição ao ruído. O primeiro relato, na Medicina, de surdez por exposição ao ruído ocorreu no século XIX, quando cientistas constataram perda auditiva em operários que trabalhavam com caldeiras. Essa doença ficou conhecida como “*boilermakers disease*” – doença de caldeireiro (SCHAFER, 2001, p. 113).

No decorrer dos últimos quarenta anos, Murray Schafer tem chamado a atenção para a importância de se proceder ao que ele denomina Limpeza de Ouvidos em pessoas de todas as idades e de qualquer lugar, pois as perdas auditivas já se mostram em todas as partes do mundo, pela exposição descontrolada ao som ambiental. Quanto a este aspecto, o papel do educador musical assume importância fundamental.

Schafer no Brasil

Schafer esteve várias vezes no Brasil, entre 1990 e 2011. Nesse período, ministrou cursos, dirigiu um *workshop* baseado em uma obra sua, participou de congressos e liderou uma excursão voltada para a escuta da paisagem sonora. A primeira viagem foi em 1990, quando ministrou um curso para 150 alunos em São Paulo e para cerca de 100, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, voltou e deu cursos em mais duas cidades – Londrina e Porto Alegre – além de voltar ao Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse mesmo ano saiu a primeira edição de *O ouvido pensante* pela Editora da Unesp, traduzido por Maria Lúcia Pascoal, Magda da Silva e por mim (SCHAFER, M., 1991). Schafer esteve presente no lançamento.

Em 1998, ele liderou um *workshop* para montagem de sua obra *Patria 9 – The Enchanted Forest*, um dos episódios do ciclo *Patria* (SCHAFER, M., 1993). Os participantes eram estudantes de três cursos do Instituto de Artes da Unesp: Música, Artes Visuais e Teatro. Além deles, participou, também, o Grupo CantorIa, o coro infantil que eu regia. Para essa produção, veio ao Brasil uma equipe canadense envolvida com a produção de outras obras suas: o próprio Murray Schafer, o diretor de teatro Barry Karp, o cenógrafo Jerrard Smith e o poeta, ator e professor Rae Crossman. Durante duas semanas, a equipe canadense, com o auxílio de docentes da Unesp – Reynúncio Napoleão de Lima, Martha Herr, Samuel Kerr e eu – se desdobrou para montar a obra. Esse trabalho foi possível graças ao apoio da FAPESP e da Pró-Reitoria de Extensão da Unesp. Originalmente concebida para ocorrer em uma floresta, na versão brasileira, foi realizada nos jardins situados atrás do Museu do Ipiranga, que contou com a aprovação de Schafer, por esse local ter características adequadas, por se tratar de um resquício da Mata Atlântica. Além disso, sua localização era ótima,

pois ficava a poucas quadras do Instituto de Artes, o que facilitava o ir e vir da equipe, dos alunos e dos coros infantil e de estudantes. A obra foi integralmente traduzida por mim, pois se considerou a possibilidade de ser compreendida pelo público sem conhecimento do inglês e chamou-se, em português, *A floresta encantada*. Era uma montagem experimental, ainda sem contar com todos os instrumentos requeridos, mas já mostrava as possibilidades de uma produção completa, prevista para daí a dois anos.

O plano era continuar a aperfeiçoar a montagem com outro workshop no ano seguinte, que, de fato, ocorreu, numa versão menor e sem a presença de Schafer, impossibilitado de vir. A produção, prevista para o ano 2000, não foi realizada. A equipe canadense havia conseguido apoio do governo do Canadá, que estava, porém, condicionado à concessão de verbas por entidades brasileiras, as quais, no entanto, não vieram. Até as entidades que haviam apoiado o projeto nos anos anteriores não seguiram nos apoiando. Desse modo, *A floresta encantada* nunca foi integralmente produzida no Brasil e lamenta-se profundamente a perda que isso significou.

O ciclo *Patria* é um conjunto de doze obras, em que Schafer pesquisa o uso dos ambientes mais inusitados para servirem de cenário para suas produções e são concebidas de modo a integrar diversas linguagens artísticas, inscrevendo-se no novo gênero criado por ele, a que chamou *Teatro de Confluência*. A série levou cerca de quarenta anos para ser concluída. O Epílogo desse ciclo é realizado em um cenário vivo, no meio da floresta canadense, em que, durante uma semana, reúnem-se pessoas para celebrar a natureza, contar histórias, cantar e, ao mesmo tempo, dar conta de todas as ações necessárias à sobrevivência na floresta, além de preparar a cena final, em que a Princesa das Estrelas volta para o céu e o Lobo recebe a Lua como herança. A cerimônia final se dá em um grande círculo no meio de um campo, quando todos os clãs se reúnem, assistem, cantam e dançam. Não há distinção entre palco e plateia; todos os participantes são, ao mesmo tempo, artistas e público. A obra chama-se *...And Wolf Shall Inherit the Moon...*, não foi publicada e vem se realizando sem interrupção desde 1989.

Outra atividade de Schafer foi a consultoria prestada à Secretaria do Meio Ambiente da cidade do Rio de Janeiro, também em 1998, para a realização de um Projeto de conscientização dos habitantes a respeito da paisagem sonora da cidade. A ida ao Rio de Janeiro ocorreu logo depois da encenação de *A Floresta encantada*. Nesse projeto, pretendia-se criar uma Cartilha acerca da escuta ambiental, a ser distribuída à população. A ideia era escrever um texto simples, de fácil leitura, que conscientizasse os habitantes a respeito das sonoridades da cidade e dos meios de evitar o excesso de ruído, a partir da conscientização desse problema. Participaram da criação do material a pesquisadora e docente da Universidade Estadual de Londrina – UEL - Janete El Haouli, a jornalista Regina Porto, de São Paulo, o compositor Tato Taborda, do Rio de Janeiro, e a educadora musical Marisa Fonterrada (RIO DE JANEIRO, 1999). O material teve colaboração de músicos da cidade, que deram depoimentos sensíveis e poéticos a respeito dos sons do Rio de Janeiro e de seus significados.

A próxima vinda de Schafer foi em 2004, desta vez, para o Congresso Internacional do FLADEM – o Fórum Latino-americano de Educação Musical, realizado em São Paulo, no SESC Vila Mariana e organizado pelo Instituto de Artes da Unesp e pela Faculdade Carlos Gomes, representados, respectivamente, por mim e pela Professora Doutora Sonia Albano de Lima. A Fapesp contribuiu para a realização do evento. Na ocasião, o Grupo CantorIA encenou a história cantada *Edu e a orquestra mágica*, de minha autoria, inspirada no conto do mesmo nome de Murray Schafer, que consta de *O ouvido pensante* (Schafer, 1991, p. 385-391). Foi muito interessante o

processo de montagem dessa obra, com o Grupo CantorIa, Samuel Kerr como solista, dividindo-se entre os papéis de Apresentador e Velho Sábio e o soprano Márcia Guimarães como a Professora de Música, ambos docentes do IA/Unesp. Destaque-se que, nessa apresentação, contou-se, também, com a presença do coro infantil do Centro de Música do SESC Vila Mariana, sob a regência de Gisele Cruz.

A última vinda de Schafer ao Brasil deu-se em 2011, como convidado da III Semana de Educação Musical do IA/Unesp. Fazia parte da programação, no fim de semana anterior a esse encontro, um passeio sonoro em Mairiporã, cidade situada nos arredores de São Paulo, região de mananciais e áreas naturais preservadas. O passeio sonoro foi feito numa trilha, em meio à mata, ao lado da qual ficavam músicos e atores, que tocavam e representavam, à passagem das pessoas. A ênfase na expressão artística e no que ela pode provocar no ser humano era uma constante nos modos de atuação de Murray Schafer.

As visitas de Schafer ao Brasil foram muito importantes para sedimentar seu nome às áreas da educação musical e da ecologia sonora. Seus cinco livros traduzidos para o português também contribuíram para que ficasse conhecido por aqui. Além dos já mencionados *O ouvido pensante* e *A afinção do mundo*, vieram, também, outras publicações: *Educação sonora* (SCHAFFER, M., 2010), *OuvirCantar* (Schafer, 2017) e *Vozes da tirania, templos do silêncio* (2018). Fazem parte do seu ideário de compositor, educador musical e ecólogo: o desenvolvimento da escuta, a reflexão acerca dos sons e da música, a improvisação e a criação musical a partir de sons ouvidos e organizados e a criação de obras artísticas coletivas. Enfatize-se, também, a insistência de Schafer na importância de se ter contato com a cultura de sociedades orais e da Antiguidade, em que se valorizam a natureza, os mitos de origem e os rituais. Ele vê nas condutas da sociedade ocidental atual um desgaste desses procedimentos, que quer resgatar por meio de projetos em que as pessoas reaprendam a conviver e a fazer música, a criar canções, jogos, ações e poesia, em torno de histórias míticas, na busca de expressão artística.

Como conheci Murray Schafer

A história dessa relação de Schafer com o País deu-se em 1987, muito antes do período mostrado neste texto até agora, um ano após meu ingresso no Instituto de Artes da Unesp, como docente. Antes disso, eu já tinha uma profissão consolidada. Trabalhei com vários coros: o Coral da Santa Casa, onde fui assistente de Samuel Kerr, no coral Cantum Nobile, também regido por ele, no qual também fui sua assistente e o Coral Infantil da Juventude Musical de São Paulo. Lecionei, também, em várias escolas, entre elas, na Escola Municipal de Música de São Paulo, onde lecionei e fui Diretora por nove anos. No entanto, depois de tanto tempo, senti-me tentada a deixar a Escola de Música e buscar uma vaga no Instituto de Artes da Unesp, que abrisse concurso para docência. Foi então que me inscrevi, prestei o concurso e fui aprovada.

Entre minhas atribuições, tinha de apresentar à universidade meu primeiro projeto de pesquisa, que faria parte do Plano Trienal e se chamava “Educação Musical pela voz”. Com ele, pretendia mostrar ser possível criar e desenvolver processos de musicalização para crianças, focalizados na voz e no coro infantil. Ainda estava esperando a aprovação do projeto pelas instâncias superiores da universidade quando surgiu no Instituto de Arte uma chamada da Embaixada Canadense no Brasil, dirigida a docentes universitários brasileiros em tempo integral. O programa convidava docentes de todas as áreas a concorrer a uma viagem de cinco semanas ao Canadá, para estudar um assunto de interesse e, mais tarde, incorporá-lo a suas aulas. O programa

chamava-se *The Full Enrichment Program*. Como estava interessada em canto coral e sabia da qualidade dos coros infantis e juvenis no Canadá, fiquei interessada. No entanto, não havia, no Brasil, muitas referências daquele país, de modo que era difícil organizar um projeto em condições de competir e receber suporte financeiro para a viagem. Foi quando me lembrei do nome de Schafer, que conhecera indiretamente, alguns anos antes, por meio de uns livretos seus a respeito de Educação Musical, publicados na Argentina, e que uma colega havia me enviado. Esses livretos me encantaram e os usei muitas vezes em minhas aulas. Decidi, então, que, caso fosse ao Canadá, seria importante procurá-lo e aprofundar-me no conhecimento de sua obra, além de continuar a pesquisa acerca dos corais infantis canadenses.

Como não sabia seu endereço, fui ao Consulado canadense em São Paulo e consultei, em livros de universidades, a lista de docentes, sem, no entanto, encontrá-lo. Pelo fato de os livros dele, à época, serem publicados em Toronto, supus erroneamente que ele residisse nessa cidade. Não encontrei seu endereço na lista telefônica de Toronto e, então, fiz mais uma tentativa e escrevi ao Diretor da Faculdade de Música da Universidade de Toronto, Dr. Carl Morey, em que lhe expliquei meu interesse em submeter meu pedido à Embaixada para concorrer a esse auxílio e pedi que enviasse uma carta minha a Schafer, em que falava a respeito da possibilidade de visitar o Canadá e de meu interesse em conhecê-lo e à sua obra. Quinze dias depois, recebi, com espanto, uma carta de Murray Schafer, que se interessou em me receber e me enviou um Plano de trabalho para ser desenvolvido nas cinco semanas em que estaria no país.

Nesse plano, somente na semana central de minha viagem eu teria oportunidade de conhecê-lo, pois, como gentilmente me explicou, estava terminando uma obra que estrearia na Europa em meados de novembro; por isso, só teríamos a oportunidade de nos vermos nessa semana central. Para as semanas anteriores e posteriores, fez-me uma série de sugestões de visitas a universidades, escolas de música, coros infantis e juntou a essas informações os endereços das pessoas com as quais eu devia me comunicar e solicitar que me recebessem. Escrevi a elas logo em seguida. Muitas me autorizaram a visitá-las, enquanto outras não mostraram interesse em me receber. Ainda assim, eu tinha um número razoável de visitas a fazer, além da oportunidade de conhecer Schafer e vê-lo trabalhar, o que se tornou possível, pelo fato de ter me convidado para ir com ele a Detroit para um Congresso Orff em que daria aulas, uma ótima oportunidade para conhecer de perto seu trabalho. Inscrevi-me, então, no Programa da Embaixada do Canadá e, para minha alegria, fui aceita entre os quinze docentes brasileiros que iriam visitar aquele país em 1988.

Durante minha estadia no Canadá, li alguns de seus livros e fiquei encantada com suas propostas e com o modo pelo qual conduzia suas aulas. Um novo mundo se descortinava e logo tomei a decisão de fazer duas coisas: traduzir alguns de seus livros e trazê-lo ao Brasil. Esse foi, a partir de então, um dos principais focos do meu trabalho.

Ecologia acústica – ecos e reverberações das ideias de Schafer

Em meados de 2016, recebi um convite da Dra. Paula Molinari, àquela época docente da Universidade Federal do Piauí, para abrir o Encontro FLADEM – região Nordeste, que coordenava. Em sua carta, ela explicava que o Congresso se realizaria na cidade de Parnaíba, onde se situa o Delta do Parnaíba, um dos mais importantes do mundo. Por conhecer meu interesse por educação musical e ecologia acústica, convidou-me para liderar um passeio de barco pelo rio Parnaíba até o Delta - lugar em que o rio se encontra com o mar – em que as pessoas ouvissem e colhessem sons.

Fiquei honrada com o convite, mas surpresa, pois nunca havia feito um trabalho como esse. No entanto, a proposta era irrecusável, pois me dava espaço para pôr em prática muito do que havia estudado e trabalhado em sala de aula. E é importante ressaltar que não é sempre que se tem oportunidade para fazer uma ação dessa natureza, de vivência de sonoridades em um ambiente natural, um trabalho inserido na Ecologia acústica e na Educação Musical! Assim, na data combinada, parti para Parnaíba. Tinha consciência da necessidade de planejar muito bem a atividade, pois havia na proposta uma série de peculiaridades, as quais, até então, não tinham sido objeto de minha atenção.

Por esse motivo, no dia anterior ao evento, fomos fazer o reconhecimento dos espaços pelos quais o barco iria passar. Embarcamos, Paula Molinari, Marta Fonterrada – incumbida de gravar as sonoridades do Delta e as práticas criativas - e eu, numa lancha da Universidade, com um senhor que desempenhava múltiplas funções; a um só tempo, era funcionário da universidade federal, motorista da lancha e profundo conhecedor do ambiente de Parnaíba e da cultura local. Ele nos conduzia pelos igarapés, mostrava plantas e insetos e contava mil histórias. Sabia onde encontraríamos pássaros, caranguejos e cobras e exultava com a nossa admiração de paulistas no meio dessa fauna e flora nordestina. Levou-nos a uma ilha com poucos habitantes, com quem combinamos voltar no dia seguinte, para ouvi-los narrar histórias e lendas da ilha e cantarem seus cantos nativos.

No dia seguinte, logo de manhã, fomos ao porto. Primeira surpresa: o tamanho do barco. O meio de transporte conseguido por Paula era um catamarã, barco de dois andares que transporta turistas pelo rio. Por ser um barco a motor, era muito ruidoso, o que dificultava ou, mesmo, impedia o processo de escuta que havíamos planejado. Essa era a segunda dificuldade; a terceira era que, por ser um barco turístico, fazia parte do “pacote” a tripulação oferecer shows, refeições e jogos sociais aos passageiros, em que, até as músicas a serem ouvidas eram, também, escolhidas pela equipe.

Esse modelo de passeio não tinha qualquer relação com o que pretendíamos fazer e foi bem difícil explicar ao capitão do catamarã que não éramos turistas, que estávamos realizando um trabalho muito sensível de escuta ambiental e, por isso, não poderíamos desfrutar de nenhuma das atividades oferecidas, a não ser as refeições. Ao escutar nossa recusa, o capitão acatou nossa argumentação, mas tive a forte sensação de que ele sentia pena de nós...

Bem, esclarecidas as regras do jogo, embarcamos. Mas mais uma dificuldade nos esperava: como seria dirigir esse grupo de aproximadamente cinquenta pessoas, para que passassem, de modo planejado, por um processo de escuta ambiental, se os apelos visuais do passeio, aliados ao que nos oferecia o catamarã eram tão fortes? Como fazer que seguissem um roteiro de escuta que pudesse ser, ao final, compartilhado com todos e que os levasse a um produto criativo, fruto da experiência de escuta? Pois, além do processo de escuta do ambiente, estávamos determinadas a incentivar os participantes a produzirem música em grupo, a ser construída com sonoridades encontradas no ambiente sonoro do Rio Parnaíba e do Delta.

Nossa primeira atividade com o grupo foi de acolhimento, em que explicamos o primeiro propósito da viagem de catamarã pelo Delta: escutar os sons surgidos no caminho, que poderiam estar dentro ou fora do barco. A estratégia adotada para essa tarefa dar certo foi explicar que eles teriam liberdade de desfrutar do passeio como quisessem, sozinhos ou com amigos, sentados ou em pé, parados ou se movimentando. No entanto, de tempos em tempos, seriam chamados para uma experiência de escuta. Esses momentos seriam de grande concentração em que se teria uma atividade pessoal, dedicada a desvendar as sonoridades do Delta e do rio. Nesses momentos, eles

deveriam interromper a conversação, escutar atentamente o ambiente e anotar, do modo que preferissem, o que lhes chamava a atenção na paisagem sonora local.

Como o barulho do motor do barco fosse incompatível com a atividade de escuta, de tempos em tempos o passeio era interrompido e o motor desligado, para que as pessoas pudessem ouvir. Isso foi feito várias vezes. Logo percebemos que o roteiro que havíamos feito no dia anterior de pouco adiantava, pois o calão do catamarã não permitia entrar nos igarapés e nem se acercar das ilhas, como havíamos planejado. Fomos, então, nos adaptando à realidade. Os sons eram variados, de dentro e de fora do barco: águas batendo nas laterais do catamarã, ruídos da cozinha enquanto as refeições eram preparadas ou os utensílios higienizados; canto das aves que circundavam o barco, conversas, risadas...

Numa das ilhas do Parnaíba – a Ilha dos Poldros – havia praia e era possível ao barco se acercar a ponto de descermos. Fizemos nesse local uma vivência diferente; vendamos os olhos dos participantes, para que se concentrassem na experiência de escuta. Alguns estudantes da Universidade nos ajudavam como monitores e permaneceram sem vendas. A tarefa era caminhar de mãos dadas, vendados, tendo, a cada cinco pessoas, um monitor, que tinha a função de ser “os olhos” do grupo. Quando somos privados do olhar, brotam inseguranças e temores, mas, também, se aguçam os sentidos. Os monitores, então, cumpriam seu papel e se encarregavam de conduzi-los com segurança. Nesse espaço havia muito vento e a sonoridade mudava quando se virava a cabeça para um ou outro lado, fato interessante, que logo despertou a atenção dos participantes. Chegavam, também, outros barcos com turistas que desciam à praia, falavam e riam. E as ondas que vinham até a praia estouravam em bolhas de espuma. Tudo barulhava. Todos ouviam. E os sons eram logo selecionados e guardados na memória de cada um.

Ao voltarmos ao barco, passamos para a próxima atividade. Se a escuta fora solitária, chegara a hora de compartilhar a experiência vivida. Reunidos em grupos de cerca de quinze pessoas, elas tinham como tarefa comparar seus apontamentos, suas percepções, seus sentimentos em relação às paisagens sonoras que haviam se apresentado desde manhã. Depois desse momento de troca, tinham de escolher, entre as sonoridades ouvidas e anotadas, aquelas que considerassem mais interessantes ou provocativas. Esse era o material de base para a próxima atividade, em que cada grupo foi incumbido de criar uma proposta musical que se inspirasse nos sons ouvidos e selecionados por eles. Esses sons podiam ser imitados, ou apenas insinuados. Os participantes poderiam usar a voz, objetos sonoros, o próprio corpo, bem como escolher se isso seria feito no lugar, ou em movimento. Era um momento expressivo, para o qual as regras precisam ser construídas pelo grupo, e não importadas de outro contexto.

Ao final, cada grupo executou a sua peça. O resultado foi surpreendente e, mais do que isso, envolvente. Ninguém perguntou se eram músicos ou não, se tinham experiência de criar, ou não. Todos tinham espaço garantido, independentemente de sua experiência ou falta de experiência em música; pois a música é de todos; está na natureza, ao alcance de quem queira ouvir. E pode ser imitada, transformada, reorganizada, como se queira. As regras podem ser seguidas, criadas, ou abandonadas, a critério de quem faz. Mas deve partir da escuta, base sobre a qual a música se constrói.

Para terminar

No início deste texto, afirmei que, para falar de escuta e de arte, é preciso entender em que momento ou em que espaço se dá essa ligação. E disse, também, que é o ouvido que permite a

comunicação entre as pessoas. Em todas as experiências aqui descritas, o ouvido desempenhou esse papel, ajudando a construir eventos musicais, como *A Floresta encantada*, ocorrida em São Paulo, em 1998, ... *And Wolf Shall Inherit the Moon...* no Canadá, um evento anual, ou em *Edu e a orquestra mágica*, em São Paulo, em 2004.

Mas a experiência que mais intrinsecamente permeou a atividade dos participantes foi o *Passeio Sonoro no Delta do Parnaíba*, porque nela não havia roteiro ou partitura previamente criados; apenas a escuta, a sensibilidade de cada um e a troca de experiência levaram ao produto, resultado de um processo coletivo que incentivou os participantes a ouvirem, selecionarem sonoridades e reconhecerem em si mesmos o impulso de criar.

Murray Schafer concebe o mundo como uma vasta composição macrocós mica e afirma que defenderá incansavelmente essa ideia, o que de fato fez, com todas as suas forças, durante a vida. E completa, ao mostrar a seus leitores suas ideias a respeito de ecologia acústica e da importância do som no mundo: “Eis a nova orquestra. O universo sônico. E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe” (SCHAFER, 2001, p. 19-20). Foi isso que fizemos; composições improvisadas, com os materiais disponíveis naquele momento. Naquele instante, fizemos tudo soar. Fomos, por alguns momentos, músicos cocriadores da composição macrocós mica.

Cada músico, cada educador musical que se dedique a desenvolver a escuta própria e a de seus alunos e colegas e a criar a partir do que ouve, utilizando, para isso, os meios a seu alcance, irá ampliar e dar qualidade à paisagem sonora. E, também, trazer arte e beleza ao Planeta Terra.

Apresentação

Paula Molinari



Como artista-pesquisadora-educadora, penso a prática artística conectada ao mundo e me pergunto: como as obras de arte se relacionam com seu entorno imediato, bairro e espaço público?¹ Esse questionamento tem sido uma constante e, por isso, a versatilidade com que transito entre as artes da performance tem sido a principal característica da minha produção.

Foi assim que, chegando ao Nordeste do Brasil, tendo trabalhado como professora efetiva em duas universidades federais² e sempre na perspectiva dessa questão, passei a dar ênfase aos processos criativos e, conseqüentemente, a perceber que meu ativismo artístico era o maior impulso.

1 Questão colocada pela Rede Europeia de Pesquisa Artística (EARN) para nortear o evento de 2022, organizado pela Academy of Fine Arts da University of the Arts Helsinki.

2 Num primeiro concurso, a Universidade Federal do Piauí (UFPI) em 2013 e, em outro, a Universidade Federal do Maranhão (UFMA) desde 2017.

Inspirada no livro *The artistic turn: a manifesto*, publicado em 2009 por Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas, defendo que cada processo criativo artístico, individual ou singular, é uma rica fonte de conhecimento partilhável.

Como artista-pesquisadora, estou interessada nas maneiras pelas quais, participando da formação de professores de música, eu posso desenvolver processos de ensino que envolvam a relação entre voz, meio ambiente e criação, levando em conta que é imprescindível manter o foco em como a minha identidade musical incorporada é negociada ao ser colocada uma vez mais em performance por meus alunos – professores de música em formação – e ressignificada por meio desses mesmos processos de performance musical que são exercitados em gravações, na confecção de partituras, em composições didáticas para grupos vocais e instrumentais, em instalações artísticas, em performances e em aulas abertas à comunidade, por exemplo. Na complexidade dessas relações, a busca permanente de novas formas de conduzir a aprendizagem da cocriação me leva a crer que se trata sempre de como percebemos o mundo e como gerenciamos nossas escolhas quando criamos com outros.

Neste livro, descrevem-se experiências de co-criação de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) em 2019, sobre a premissa de jamais abrir mão das buscas pessoais. Diante da crise, entendendo crise como possível divergência, a consigna é dar prioridade aos anseios individuais e negociar as decisões de modo a contemplar a busca de cada co-criador. Assim, os processos criativos individuais podem emergir e criar o ambiente ideal para uma ecologia de saberes³.

Na base e em cada detalhe, trata-se de um fazer ecológico em sua acepção mais ampla. Como encaramos a responsabilidade por nosso próprio bem-estar em termos de bem viver coletivamente, mantendo o equilíbrio entre nossas necessidades, nossos anseios, nossa realidade? Como nossas escolhas e condutas reverberam e afetam nosso entorno: família, amigos, trabalho etc.? O exercício de responder a essas questões parece ajudar a tomar consciência da amplitude que cada micromovimento individual tem relação com o todo onde vivemos. O fato é que a dinâmica de relações transcorre em todas as esferas – ambiental, social (humana) e mental –, e a isso chamamos ecologia. Sublinhe-se que tais assertivas se baseiam no que Félix Guattari postula sobre a Ecosofia e o que Murray Schafer conclama em *A afinação do mundo*.

Assim, quando fui convidada a propor uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), pensei em Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica. A própria alternativa entre ambiental e ecológica já sugere uma discussão sobre essa ideia de Arte Ambiental e Ecológica, o que leva necessariamente às questões levantadas aqui.

Minha proximidade com o trabalho intitulado *Glyfos*, de Kozana Lucca, artista argentina radicada na França, tem sido muito inspirador para a Arte Sonora Ecológica, uma arte engajada que envolve ações transformadoras do próprio ambiente, como explica Jonathan Gilmurray em *Sounding the alarm: an introduction to Ecological Sound Art*, publicada em 2016 na *Muzikoloski Zbornik Musicological Annual LII/2*, contribuindo para a Educação Ambiental. Apesar dessa influência determinante, não haveria tempo para desenvolver uma prática voltada para isso, e nos

³ A *ecologia de saberes* é uma postura ecológica diante do saber, ou seja, uma atitude que busca o equilíbrio, atendendo à necessidade de co-habitar responsavelmente. Está diretamente ligada à ecologia *stricto sensu*.

concentramos em práticas criativas voltadas à Arte Sonora Ambiental, comprometida com a mobilização da percepção visando a mudança de conduta em relação ao meio ambiente.

Propor a disciplina significava também escolher uma abordagem pedagógica que transferisse as ideias e premissas do plano conceitual para o experimental. E foi justamente na escolha da estratégia pedagógica que os princípios norteadores da Artistic Research foram essenciais.

Nessa perspectiva, a pesquisa nasce da prática. Analogamente, postulei que as aulas seriam conduzidas pela prática com o grupo. Meu mapa de possibilidades estava circunscrito aos objetivos propostos no Plano de Aula, elemento norteador e delimitador.

Passamos pela Educação Sonora, de Murray Schafer, e o Deep Listening, de Pauline Oliveros, apreciamos peças musicais de Arte Sonora Ambiental, lemos textos sobre o assunto e dialogamos com base na criação conjunta e na reflexão sobre cada processo. E nos lançamos ao desafio de uma intensa prática-laboratório, com encontros diários de segunda a sábado com duração de quatro horas.

A publicação deste livro é parte primordial do processo experimental desenvolvido, e o conteúdo exposto aqui visa abrir o diálogo sobre o assunto na esfera artístico-acadêmica que vivemos no Brasil.

De maneira muito especial, um país com tantas áreas de preservação ambiental, parques nacionais e a própria floresta amazônica, não ter artistas sonoros ambientais trabalhando em equipes multidisciplinares junto ao Ministério do Meio Ambiente é, no mínimo, um indício de que precisamos tornar pública a discussão.

Nestas páginas, é possível perceber como cada autor viveu o processo e suas contribuições. Trata-se de uma primeira tentativa de abrir o diálogo para o campo específico.

Na UFMA, no Centro de Ciências de São Bernardo, sob minha coordenação, há projetos em andamento com foco na disseminação da Arte Sonora Ambiental e da Pesquisa Artística como instrumentos de aproximação com a questão ambiental e, por agora, alinhados aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) Agenda 2030.

Essa conversa ainda precisa de muitas outras formas de aproximação, e esta publicação é uma das estratégias.

I

Individuais



Carta a Alvin Lucier e Pauline Oliveros

Paola Ribeiro



Paola Ribeiro é artista, oficina e educadora. Mestranda em processos e procedimentos artísticos no Instituto de Artes da Unesp e bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes. Atuou como educadora na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake e no SESC. Também como educadora, trabalhou em três bienais de São Paulo e, como produtora/assistente, do artista Tal Isaac na 33ª Bienal. Estuda canto de forma independente e já integrou diversos corais, incluindo o Coral Sampa, que participou da Rolling Stones Word Tour no Estádio do Morumbi, sob a regência de Telma Chan e Maru Othani. É integrante do grupo LIVE (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação), participou do disco Cachaça!, do duo de improvisação Radio Diaspora, fez ilustrações para o jornal Folha de S.Paulo e participou de mostras no Ateliê 397, na Tranzarte Brasil e na Casa Contemporânea. Atualmente, pesquisa a ação do corpo no espaço por meio da articulação de linguagens.

C

arta a Alvin Lucier e Pauline Oliveros

Caríssimos Alvin Lucier e Pauline Oliveros,

Sou Paola e escrevo esta carta porque, “como artista”, a abertura para conversas parece ter mais sentido neste momento. Talvez seja esse processo de pensar uma fala dirigida ao outro. Escrevo, então, para falar de descobertas que tenho feito nas relações entre som e escuta e que se tornam latência em mim – estimulada por vocês dois.

Conheço pouco de você, Alvin, mas me sinto atravessada por sua forma de pensar e desenvolver os trabalhos. Meu primeiro contato com seu trabalho foi num grupo de estudos. Quando o vi, pensei: “Que genial! Deveria olhar mais para isso”. Era o mesmo trabalho que reencontro agora, *I am sitting in a room*. Em 1981, você tinha cinquenta anos; eu te reencontro aos trinta e poucos e sinto que só agora tenho um pouco mais de maturidade para acessar sua proposta.

Quanto a você, Pauline, te reencontrei quando escrevi meu projeto de mestrado. De pronto, *Deep Listening* parecia conectado com o que eu precisava.

Alvin, eu estou sentada num quarto diferente do lugar onde você está agora. Escrevo o fluxo de minha voz interna. Digito e apago. Tento corrigir as irregularidades que meu discurso/fluxo possa ter. Aqui soam o teclado, a ventoinha do computador, a torneira aberta e os choques entre objetos do cômodo abaixo do quarto onde estou. Antes disso, um pássaro com um canto diferente pousou ao lado da minha janela. Será que ele chamava alguém?

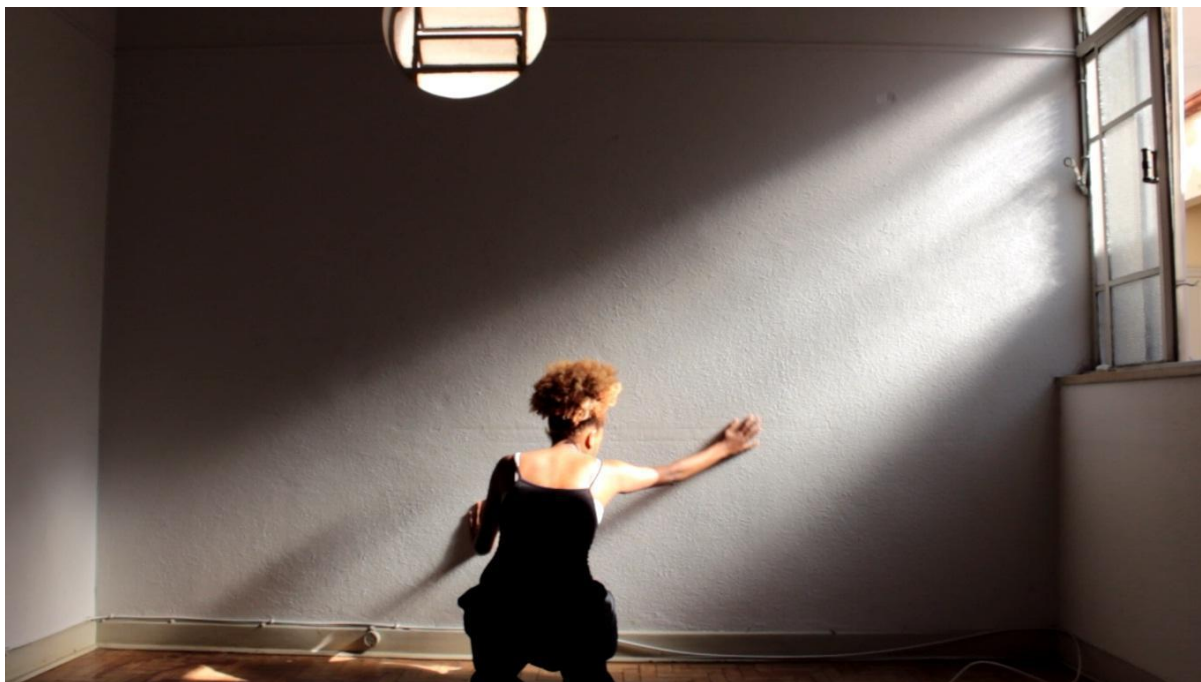
Um avião passa, e volto a pensar em você sentado, Alvin, na gravação que se repete, nas ressonâncias do som na sala, no espaço reconhecendo a física. Penso em você preocupado com a suavização das irregularidades da voz em seu próprio discurso. Outro avião passa, e penso em você, Pauline. Escuto o álbum *Deep Listening*, que é ponto de partida para uma pesquisa de vida, e avalio o estado de presença que um espaço demanda para que se possa escutá-lo, o tipo de atenção necessária para estabelecer relação entre ele e sua sonoridade.

“A condição da profundidade do ato criativo é soar e saber ouvir”. Essa é uma fala de Paula Molinari sobre a voz, que anotei ao longo de suas aulas sobre Arte sonora ambiental e/ou Ecológica. Compartilho isso com vocês porque ambos os trabalhos/processos se fundamentam nesse princípio. Vocês lançam vozes como caminho para criar relações/ligações/conexões/revelações/escutas.

Pauline, tenho pensado muito nos espaços. O trabalho que desenvolvo no mestrado consiste em pensar sobre eles. Chama-se *Entre*. Visito casas desabitadas, que geralmente estão para alugar ou vender, e nelas, em um de seus cômodos, desenvolvo ações. O instrumento da ação é o meu corpo, um corpo que soa, reverbera, se move. Sem dúvida, existe um encantamento da minha parte com o vazio e com a ressonância dos lugares. Em sua apresentação no TED Talks Indianápolis (OLIVEROS, 2015), você diz que “para tocar no ambiente da cisterna, tivemos que aprender a escutar de uma nova maneira. Não tínhamos plano, partitura escrita ou discussão prévia. Simplesmente improvisamos, tocamos e aprendemos que a cisterna estava tocando conosco. Tivemos que

respeitar o som que voltava para nós das paredes da cisterna e incluí-lo em nossa sensibilidade musical”. É muito especial ouvi-la dizer isso, porque as ações que se desenvolvem no espaço não são preestabelecidas: é a escuta do espaço que gera a ação.

Figura 1 - Edifício Chaker Assad – Rua Domingos de Moraes, Vila Mariana – SP



Fonte: Ribeiro (2018a) – *frame* de vídeo.

Quando visito uma casa, geralmente sou levada por donos, parentes, inquilinos. Eles abrem, eu entro e percorro os cômodos. Às vezes, é a narrativa dessas pessoas que me acompanha nessa apresentação. Às vezes, é a confluência entre a luz, a arquitetura e a vontade que a casa parece ter. Escuto. O cômodo é escolhido assim, nessa caminhada de ouvidos atentos, esperando a casa dizer: “Entre. Pode ser aqui”. É curioso porque, olhando em retrospecto, geralmente fico em áreas comuns, como a sala, por exemplo. Não sei quanto é vontade da casa e quanto é minha subjetividade, mas não respeitar a vontade da casa resulta em certo insucesso da visita, no sentido de que a escuta parece ser mais difícil, o que dificulta as ações, que são sempre improvisadas. As coisas não fluem, como se eu tivesse que pensar o tempo todo no que viria em seguida ao que está acontecendo naquele momento: a presença fica alterada.

Depois de escolher o cômodo, posiciono uma câmera e sigo para o espaço. Esse é um momento decisivo, quando o estado de presença⁴ guia a escuta. A presença pode ser pautada por estímulo, ou seja, um corpo sempre em movimento ou em repouso e espera. Apesar de parecer opostos, ambos os estados são de escuta. Câmera posicionada, escuta aprofundada. Os sons da casa contaminados – ora mais, ora menos – pelos sons da rua. A mão desliza no vidro frio. As costas roçam a parede morna. Os olhos encontram os padrões de construção do piso que os pés brincam de seguir. O corpo experimenta sua proporção em relação à parede, em relação ao chão. A voz tenta

4 Marvin Carlson (2010, p. 15) diz que “a diferença entre fazer e ‘performar’ [...] parece estar não na estrutura do teatro versus vida real, mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar, mas, quando pensamos nelas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance”. Essa colocação é fundamental, uma vez que entendo as ações desenvolvidas como performance. Uma performance não relacionada a desempenho ou qualidade, mas pautada na ação do corpo no espaço. Uma ação consciente, apesar de, nesse caso, improvisada. Um pensamento de performance que vem das artes.

mimetizar o que o ouvido ouve, experimenta: improvisar ruído, improvisar com o ruído. Nem todo movimento no cômodo tem voz, mas toda voz tem movimento. O que é vivido no cômodo é uma experiência na qual os movimentos e sons se desdobram da relação corpo-espço.

Figura 2 - – Rua João Salem, Jabaquara – SP



Fonte: Fonte: Ribeiro (2018b) – frame de vídeo.

Além da experiência, o que fica, quero contar a vocês, são os vídeos da visita (RIBEIRO, 2018b). Eles são, em primeira instância, como testemunhas que podem narrar parte do acontecido a partir de um ponto de vista que, nesse caso, é escolhido para privilegiar algum recorte arquitetônico específico. Quando os apresento, coloco-os em sequências aleatórias, formando três novos vídeos. Projeto-os em três telas/paredes da área de exposição, e cada projeção tem suas respectivas caixas de som.

As projeções e sonoridades acontecem simultaneamente, quando no espaço expositivo. O potencial de testemunho dos vídeos se perde com a mistura não organizada de sonoridades e imagens propostas na situação instalativa das projeções, o que viabiliza experiências de escuta e narratividade⁵ diversas. Na instalação *Entre*, a voz é lançada e recombinada para abrir portas, criar um espaço potencial. No álbum *Deep Listening*, você, Pauline, lança a sonoridade do instrumento para explorar o espaço tal como ele está e leva essa experiência ao outro. Já prática em *Deep Listening*, me parece uma experiência de conectar-se através da presença em que o protagonista é o ouvido. Me diz: o que se escuta quando se diz que se está ouvindo algo/alguém/alguma coisa? Essa poderia ser uma boa pergunta para a prática. Do estreitamento entre a prática de *Deep Listening* e *Entre*, talvez surja outra pergunta: o que acontece quando me disponho a ouvir um espaço com o corpo inteiro?

⁵ “A narratividade está numa relação directa com o receptor, pois é nele que se irá realizar o fenómeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói activamente a história a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo” (ALVES, 2009).

Figura 3 - Instalação *Entre* no Ateliê 397

Fonte: Acervo pessoal da autora.

O desejo de escuta move *Deep Listening*, move *Entre* e move também *I am sitting in a room*. Em *I am sitting in a room*, Alvin, seu método me lembra um arqueólogo que usa da tecnologia para escavar um tesouro, e o tesouro parece ser a ressonância inaudível de sua sala. Entre as ferramentas utilizadas, temos a voz falada. A voz falada é organizada em um discurso descritivo da ação que se desenvolve em tempo real.

Sabe? Os mitos são muito envolventes em sua forma de explicar os acontecimentos do mundo. Tenho pensado muito no mito de Eco e Narciso. Seduzida, eu penso e repenso esse fenômeno acústico chamado eco e a personagem mítica chamada Eco. Na mitologia, Eco é condenada a só repetir parte do já dito; na natureza, eco é um som refletido que volta a nossos ouvidos pouco depois de proferido. Para Narciso, olhar não era suficiente frente à fascinação e ao desejo por sua própria imagem. Apaixonada, Eco precisava se comunicar, mas só podia repetir Narciso. A repetição só é possível se existir escuta. No eco, a repetição não é integral: é fragmento. Que repete, repete, repete até... sumir. De certa forma, o que é ouvido é comido e, processado, é devolvido ao mundo. Eco parece conhecer com a boca, afinal, a voz é produto de um trabalho conjunto entre aparelho respiratório e digestório. A voz não tem um órgão para si.

Voz: barulho organizado do corpo. Corpo/Voz: eco sem órgãos.

I am sitting in a room evoca o mito em mim, Alvim. Sinto que sua voz fica à mercê do espaço numa fronteira onde não sei se você é Eco ou Narciso. Não. Talvez seja Narciso mesmo. Que lança sua voz e a faz soar muitas vezes. Que a cada lançamento vai escutá-la diferente, até que as “frequências naturais ressonantes da sala articuladas pelo discurso” apareçam, ao menos no áudio de 1981. Mas é nesse ponto que reside a crise de identidade: o que resta da voz é uma cadência de conteúdo indecifrável. Desprezada por Narciso, Eco finda lindamente, perdendo sua fisicalidade – e sendo apenas voz.

O que resta da voz em *I am sitting in a room*?

O que você vai ouvir, então, são as frequências ressonantes naturais da sala articulada pelo discurso. Foi você quem disse.

Cavarero (2011, p. 197) diz que “Eco é a repetição acústica não destinada ao sentido”. Agora, penso que você é Eco, um androide de Eco, para ser mais exata, considerando que é o gravador e a sua voz. No mito, a voz de Eco só tem sentido para Narciso, mas acompanhar o processo nos faz, aos ouvintes, reconhecermos o ritmo, como você mesmo disse no texto. Não só nós, o você ouvinte também. Voltamos à crise identitária do seu papel. É instigante pensar o papel. Mesmo que as fronteiras borradas sejam uma das características do ser contemporâneo e uma das naturezas da performance.

Mas torno aqui a pensar na figura de Eco, que se alimenta da voz alheia. Logo ela, tão outrora articulada. Ela escuta, deglute e reproduz. Um processo ruminante.

Borrando fronteiras, canibalizando *I am sitting in a room* e você, Alvin. Comecei há um tempo uma investigação que dialoga diretamente com *Entre*, mas trabalha sob outro ponto de vista; ela ganhou o nome de *Fagia*.

Com ela, continuo a escutar o espaço, mas gostaria de revelar outras frequências; não só revelar, mas dialogar com elas enquanto aparecem. Para isso, me disponho a começar do mesmo ponto que você: gravar minha voz e repeti-la. No entanto, a cada repetição, acrescentei mais uma camada de voz. E, além das camadas de voz, uma projeção em vídeo sem som de uma ação de *Entre* realizada no mesmo espaço da performance.

A voz inicial tem um texto muito parecido com o seu, Alvin, mas acho bom explicar que a palavra *fagia* significa alimentar-se. Quando performei *Fagia n. 2* (cada performance ganha um número, compondo séries, pois todas seguem o mesmo *modus operandi*, mas desenvolvem singularidades), aconteceu uma coisa interessante: algumas pessoas disseram que se surpreenderam ao notar que o texto já era o início da performance (RIBEIRO, 2019).

Figura 5 - *Fagia n. 2* no Língua Fora IV, em novembro de 2019

Crédito: Foto de Allis Bezerra

O processo de saturação sonora cria uma situação composicional extremamente intensa. O texto, gradativamente, vira ressonância e se torna também base. Novos *flashes* de textos podem – ou não – surgir no processo, que é totalmente vocal e improvisado.

Meu instrumento na música sempre foi a voz. E gosto muito quando Cavarero (2011, p. 40) diz que a voz “[...] desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo ao contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite”. Esses processos de improvisação em *Entre* e em *Fagia* me dão aberturas de escuta que trazem à tona a minha unicidade. Estar presente e atenta a esses processos traz por vezes a palavra, mas, de modo geral, a voz se articula a si. Acredito que a voz é corpo, mas um corpo que expande, transborda, atravessa; um corpo que é onda, um corpo que é incorporal.

Em *Fagia*, a voz se retroalimenta. A voz contaminada pelo espaço e por tudo o que ele comporta. Essa performance se propõe a ser ao vivo porque precisa da contaminação não só do ambiente, mas de quem o compõe. Os humores e as respirações mudam conjuntamente, compondo uma narrativa única que engloba a todos. Outro elemento relevante nas relações estabelecidas é a

projeção, que gera um tríptico de corpo físico, projeção e sombra. Pensando em números, fica mais ou menos assim: 2 espaços (ao vivo e sua projeção), 3 corpos em performance (corpo físico, corpo projetado junto com o espaço e sombra) e muitas vozes. O que estou tentando dizer é que, em *Fagia*, todos os elementos se retroalimentam; não é uma exclusividade da voz.

Compartilhar esses processos com vocês é quase como pedir sua bênção para os caminhos, bem como agradecer pelo conhecimento compartilhado nas obras, nas falas, nos textos, nos livros. Já sem muito fôlego para continuar, grata, encerro a carta ao som da ventoinha do computador, das teclas sendo digitadas, da moto que passa na rua de trás, do celular que vibra na mesa do quarto vizinho, do avião que passa e do pássaro que canta na frente de casa.

Afetuosamente,

Paola Ribeiro

Dar voz às diversas habilidades do fazer musical

Lucas Albuquerque



Lucas Albuquerque, natural de São Paulo, SP, é pianista camerista/colaborador e regente especializado em música vocal lírica e no repertório dos séculos XX e XXI. Como bolsista FAPESP, estudou a relação entre texto e música na obra *Cries of London*, de Luciano Berio, numa pesquisa premiada no Congresso de Iniciação Científica do Instituto de Artes da UNESP em 2016. Ao lado das atividades como colaborador/regente e professor-correpetidor no Guri Santa Marcelina e em outras instituições, é mestrando em Análise Musical no Instituto de Artes da UNESP.

Dar vozes às diversas habilidades do fazer musical.

Ingressei no bacharelado em Regência em 2011, no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, SP. Embora no 1º ano meu mundo estivesse envolto na aura mágica da novidade de ser um adulto universitário e cursar uma faculdade pública, uma pergunta nascia e, ao longo dos anos, tornou-se perturbadora: como uma instituição praticamente milenar, com seu *establishment*, dogmas, rituais, permite questionamentos sobre suas estruturas? Em tempo: como um curso universitário da área de artes responde às demandas da academia? Obviamente, não consegui até hoje uma resposta clara e inequívoca como sempre desejei, mas os seis anos de graduação, intensa e violentamente vividos, fosse na pesquisa teórica acadêmica, fosse na performance (dicotomia clássica entre o universo acadêmico e o artístico), me sugeriram caminhos (sólidos, líquidos ou gasosos) para uma compreensão.

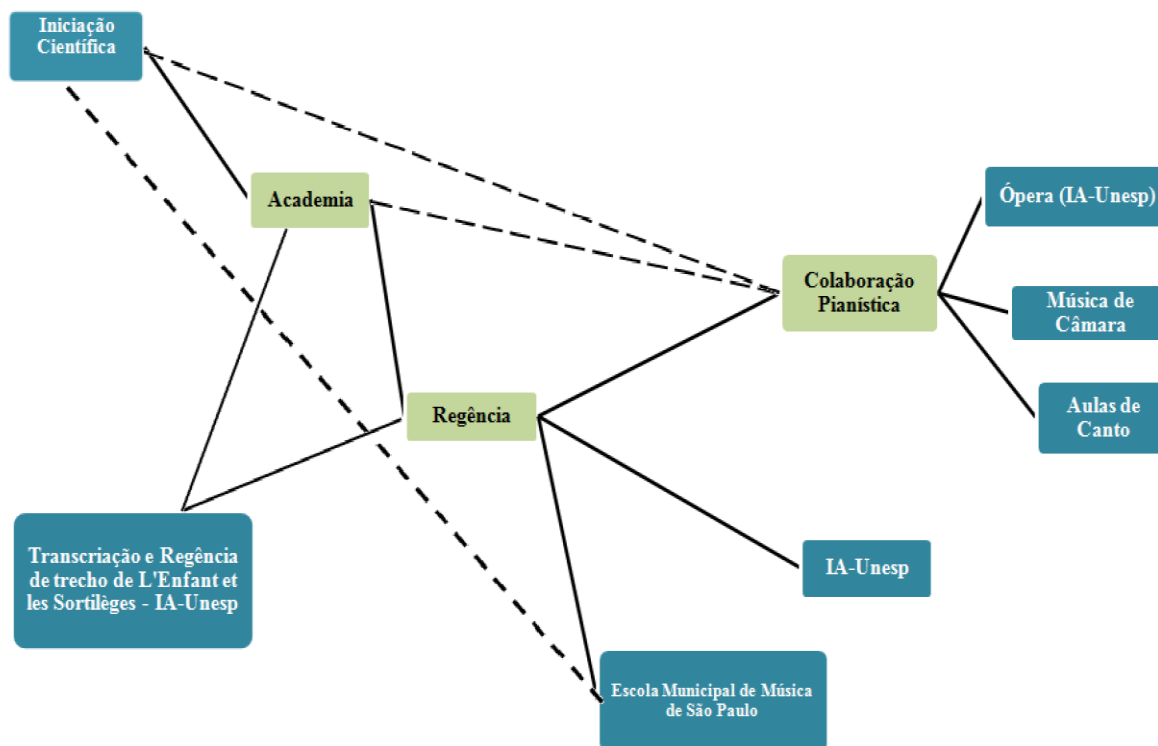
Convém explicar brevemente a estrutura do curso em que me formei, claramente binária (0/1, liga/desliga, branco/preto). Há o “núcleo teórico”, com disciplinas como Harmonia, Percepção, Teoria e Análise, e o “núcleo prático”, com aulas de instrumento e/ou regência, canto lírico, composição, coral e música de câmara. Esteja o aluno, ainda primeiranista, avançado em um ou mais conhecimentos específicos, ele precisará cumprir sistematicamente todas as matérias. Independentemente de sua própria evolução, precisa cumprir os rituais específicos de cada grau para que possa avançar ao seguinte. Parece mágico, simples, ritualístico e até iniciático, mas, curiosamente, eu descobri um terrível problema nessa dicotomia. Perguntas corriqueiras de colegas de turma da época (e também minhas): “Por que só terei aula de regência a partir do 3º ano?”⁶, “Por que, com vontade de me dedicar vigorosamente à prática do meu instrumento, eu preciso cumprir uma esgotante carga de matérias teóricas, a ponto de não ter tempo para ensaiar as peças da minha aula prática?”, “Você viu como é chato ter de fazer um monte de matérias optativas só para cumprir tabela?”, “Já notou que o curso de composição parece, muitas vezes, um curso teórico?”, “Já observou que nossas matérias teóricas acabam contribuindo pouco ou nada para nossa prática?”, “Por que preciso ler uma carga pesada de textos sobre filosofia da música, se não vou usar isso pra nada?”. Esses questionamentos são uma constante entre estudantes de música, e até hoje, como mestrando, ainda os ouço de diversos colegas, da graduação ou da pós, com outras palavras ou atualizadas de acordo com a época ou o contexto.

No plano pessoal, ao longo do 2º ano, mais perguntas: “O que estou fazendo aqui na UNESP?”, “Pra onde estou andando?”, “Como vou aplicar todo esse conhecimento teórico a minha prática?”, “O que eu faço aqui tem alguma utilidade para a sociedade?” (Nessa fase, ao longo de 2012-2013, cogitei várias vezes abandonar o curso de música e fazer um bacharelado em Física, minha primeira opção antes de planejar ingressar na Música.) Sem depreciar meus questionamentos, como eu poderia ter, depressa, tantas respostas e definições? Naturalmente, um misto de pretensão, desespero, ilusão. Era como se eu quisesse sair de um lugar ideal para outro igual ou superior, por enganosas criações e projeções mentais. Mesmo em águas paradas, lamacentas, nasce uma flor de lótus, e eu não podia deixar de olhar para tantas coisas da ordem do

⁶ A partir do segundo semestre de 2018, isso mudou. O curso de música da UNESP passou da modalidade anual para a semestral, e matérias do “núcleo prático” aparecem já no 1o ano. Em tempo, o recital de formatura, antes facultativo, agora é obrigatório.

imprevisível que aconteceram, pois não esperava ser um correpetidor de ópera dentro da universidade, não imaginava que existia uma vasta área de colaboração pianística⁷ ou conduzir uma pesquisa científica e receber uma bolsa, entre outras. Curiosamente, meu trabalho de iniciação científica foi uma análise feita com ferramentas da linguística e do estruturalismo, da relação entre texto e música na obra *Cries of London*, de Luciano Berio (Santos, 2016), e, em 2016, regi a obra *ECO* (2016) para quinteto de cordas, apitos ornitológicos, percussão, sopros e galhos, do compositor e esquizoanalista Rodrigo Reis (2016), fortemente fundamentada na Filosofia da Diferença, de Deleuze e Guattari, e na ética dos afetos (SPINOZA, 2009).

Figura 6 - Relação entre Regência, Pesquisa Acadêmica e Colaboração Pianística



Fonte: Fonte: Elaborado pelo autor.

As linhas sólidas indicam relação direta entre as áreas associadas, e as tracejadas, relação mais indireta, a partir das três áreas a que procurei me dedicar como parte de minha rotina musical: Regência, Pesquisa Acadêmica e Colaboração Pianística (ora com êxito, ora sem). Assim, pela natureza dessas linhas (além das óbvias relações, superficiais ou não, nesse tipo de representação), situações, coisas e lugares, entre outros elementos, são da ordem do imprevisível, do tortuoso.

Posto tudo isso, fez-se alguma luz sobre algumas coisas, a partir de duas frentes: (1) de forma prática, tocando e regendo o que eu tivesse oportunidade e (2) pesquisando e aprendendo teorias estruturalistas e confrontando-as com as teorias da Filosofia da Diferença, de Deleuze e Guattari. Certamente, nada disso foi uma panaceia, pois até hoje algumas dessas questões reverberam em mim, embora com outra roupagem ou atualizadas pela condição de mestrando, professor-correpetidor do Guri Santa Marcelina e, enfim, como uma pessoa que acumulou novas experiências.

⁷ As expressões *correpetição* e *colaboração pianística* são equivalentes, mas há hoje uma predileção pela segunda, dado o papel ativo do pianista no acompanhamento de um cantor, instrumentista, regente etc. Para mais informações a respeito, consultar Martin Katz (2009), que discute o uso e a necessidade do termo *colaborador*.

Essas mesmas questões desembocaram no meu tema de mestrado, que pergunta como se executa objetivamente o repertório da assim chamada Nova Complexidade, vista a alta demanda da escritura rítmica e microtonal. Para isso, pretendo dar ao intérprete análises das obras, a fim de ajudá-lo em questões de complexidade rítmica como, por exemplo, as presentes nos vários níveis de quiálteras aninhadas, o conceito de compassos irracionais, a compreensão conceitual das Modulações Métricas e Micrométricas e os cálculos referentes. Depois de tudo isso, as análises serão confrontadas com as entrevistas feitas com compositores e músicos experientes nesse campo, o que me permitirá propor algo mais palpável e prático. Não há muitas pesquisas nesse campo, e várias delas abordam a poética composicional de uma pessoa, outras têm propostas bem alijadas do dia a dia do instrumentista, mas nenhuma diz coisas como: “dada tal situação, vá por este caminho”, “visto que o compositor escreveu de forma x e pensa de maneira y, procure ir nessa direção”. Ao longo de toda uma busca exaustiva de material sobre a performance desse tipo específico de repertório, não encontrei mais de meia dúzia de artigos, *sites* ou trabalhos. Ou seja, entrei num núcleo teórico para falar e criar propostas para a prática musical.

Mais perguntas: trabalho como correpetidor num programa de educação musical e inclusão social (Guri Santa Marcelina), tenho alunos particulares, continuo a atuar no Grupo Contemporâneo da EMESP e estou no mestrado. Por que eu tenho que cursar matérias totalmente alheias à minha pesquisa, gerando estresses diversos e desgaste emocional, e atrasar leituras que poderia estar fazendo para minha futura dissertação? Cheguei aí ao ponto alto, onde cogitei seriamente me desligar do mestrado. Essa situação não se devia a minha orientadora, a minha pesquisa ou a minha capacidade, mas à já mencionada estrutura acadêmica binária. Me senti como Galileu ou Giordano Bruno e suas “relações” com a Ciência da Natureza, de um lado, e, de outro, com os dogmas da Igreja Católica. Nesse ponto, não consegui mais achar frestas criativas. Era uma dissonância diária: *performer* numa instituição, professor-correpetidor num programa de educação musical e acadêmico numa instituição muito burocrática. Era misturar água com óleo, juntar trigo e joio, tentar conciliar o geocentrismo cristão da época como o já certo heliocentrismo, para dar um exemplo.

Mais uma vez, em meio a tantos dissabores, matriculei-me numa disciplina – inicialmente, para cumprir tabela– que se mostrou decisiva para um *religare* com meu projeto (é interessante a relação religiosa entre certas coisas), para compreender a existência outros ângulos muito construtivos para minha pesquisa e meu fazer musical fora da academia. Era a disciplina de Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica, concentrada em duas semanas e ministrada pela Prof^a Dr^a Paula Molinari, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Trago aqui um excerto inicial de *Sidarta* (HESSE, 1972, p. 6):

Todos amavam Sidarta. A todos causava êle alegrias. Para todos, era fonte de prazer. Mas a si mesmo, Sidarta, não se dava alegria. Para si, não era nenhuma fonte de prazer.

Embora seu amigo Govinda tivesse antevisto a diferença entre Sidarta e todos os outros homens, não imaginava que ele viria a se dedicar inteiramente a uma descoberta, a qual ele não poderia cartografar previamente. E, nessa senda, haveria toda sorte de situações. O mesmo

acontecia comigo: regia, tocava, tirava boas notas, fazia os trabalhos para os outros. E para mim? O que eu tinha para mim? Naquele torpor entre partituras, correpetição, tentativas de estudar fora, sair da universidade empregado e conquistar fama e sucesso (ilusões de um graduando perto de conseguir o “pomo de ouro”), me perguntei: onde está o Lucas que gostava de plantas e animais, da simplicidade do campo e do litoral e que tinha aquele apreço pelas ciências naturais quando criança? Eu estou gostando de reger e tocar? Cadê aquele rapaz que gostava de ler assuntos diversos?

As portas de Jerusalém já de nada servem; todas as fechaduras e cadeados estão violados e partidos; foi ele mesmo quem os arrombou. Os seus reis e os nobres estão escravizados em terras desconhecidas e afastadas, sem leis divinas para os governar, sem a visão do Senhor para guiar os profetas.

Tenho chorado até me secarem as lágrimas; o meu coração está quebrantado, tenho o espírito profundamente deprimido, por ver o que aconteceu ao meu povo; criancinhas e bebês desfalecem e morrem no meio das ruas. “Mãe, mãe, quero comer!”, gritam elas e ficam-se sem vida no seu colo. São vidas que partem como se fosse numa batalha

(Lamentações de Jeremias, capítulo 2, versículos 9, 11 e 12, BÍBLIA DE JERUSALÉM).

Entre tantas (auto)agressões (o elemento agressor seriam as perguntas não respondidas?) sentidas ao longo da graduação e em quase todo o primeiro ano do mestrado, eu continuava procurando o lugar ideal, sagrado, o mesmo de “*La vie antérieure*”, de Charles Baudelaire (2019, p. 63):

Muito tempo morei sob pórticos pujantes,

Tingidos de mil fogos pelos sóis dos mares,

E que, de noite, graças a soberbos pilares,

A grutas de basalto eram bem semelhantes.⁸

Naturalmente, estava cego pela busca, mais uma vez, de respostas diretas, prontas, sem nenhum tipo de desvio. O mesmo torpor me impedia de entender que podemos perguntar sobre o ato de perguntar, o que cria um maior movimento molecular. Então, só podia lamentar tanto cerceamento. Impossível contra-atacar!

⁸ “*La Vie Antérieure. J’ai longtemps habité sous de vastes portiques. Que les soleils marins teignaient de mille feux. Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques*” (BAUDELAIRE, 2019, p. 63).

A procura pelos lugares ideais de Baudelaire, seja em “La vie antérieure” ou em “L’invitation au voyage”, em canais e campos revestidos dos “sóis dos poentes” de “jacinto e ouro”, não teria êxito se não fosse por um viés muito mais horizontal, sem formas cartesianas, as mesmas sugeridas em “Antífona”, de Cruz e Souza (GONÇALVES, 1982, p. 13-14). Algo que não tem começo, meio ou fim, mas que se dilui no início do outro. Raízes rizomáticas:

Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe [...]. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido [...]. Até os animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas as suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há um rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha

(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21-22).

Viver a falta de respostas, perguntas respondendo outras (nas palavras dos “sacerdotes”, metaperguntas), a suposta falta de sentido entre uma pesquisa do campo de análise e uma matéria da área de Educação Musical me ajudaram a entender um mundo fora de caixinhas predeterminadas. Ao longo da disciplina, muitas perguntas, calorosas: “O que é arte?”, “Para que serve a arte?”, “Por que sou contra tantas coisas estratificadas da academia e nela permaneço?”, “Qual é minha função como educador?”, “Artista comunica e/ou tem alguma função?”. Não chegamos a uma resposta sólida, mas criamos uma rede sem começo, meio ou fim, na qual as respostas se entrelaçavam e desdobravam (ou não) em algum momento. E pude ouvir, nas palavras potentes da professora Paula Molinari, de sua experiência de anos na docência e no campo artístico, o que é viver o micro, o real, quase sempre em frenética transformação, muitas vezes difícil de apalpar, mas em que se pode vislumbrar uma forma a ser desmanchada em momentos efêmeros.

O que me incitou curiosidade (notei o mesmo nos colegas), surpresa e espanto foi a expressão *pesquisa artística* (*artistic research*). Aí se punha o dedo na ferida: como inserir a arte, seus processos (nem sempre lineares) e suas peculiaridades no âmbito da academia e em sua rotina administrativa. Como descrever sem as amarras acadêmicas seu processo criativo? Como admitir que um caminho que escolhi, depois de um tempo experimentando, não rendeu resultados? Como transformar o que outrora considerei derrota/fracasso numa parte legítima a estudar, conhecer, discutir? (Perguntas, perguntas...) É a completa alteridade.

Nessa linha, pergunto à Paula em que situação a Etnografia – método cada vez mais adotado e considerado uma válvula de escape dos artistas – se encaixaria na pesquisa artística. A resposta: a Etnografia é apenas uma entre as formas de escrever sobre a pesquisa artística. O próprio Prof. Dr. Ricardo Ballesterio, da ECA-USP, pianista colaborador, vem adotando a Autoetnografia com seus orientandos de trabalho de conclusão de curso e discutiu o tema no II Colóquio Novas Metodologias de Pesquisa em Artes, do Instituto de Artes da UNESP (2019).

Entre tantas questões, gostaria de mencionar uma muito corriqueira, sobre o curso de Composição Musical ter ênfase teórica e pouco resultado prático. A justificativa mais óbvia em voga é sobre a qualidade e a quantidade de *métier* necessárias a um compositor. Mas o que é ter *métier* na sua criação individual? As matérias do núcleo teórico já não servem como base para uma produção que alguns consideram mais sólida? A composição musical se resume a escrever uma obra segundo alguns parâmetros previamente definidos e cedê-la a um intérprete? A composição musical não é um processo criativo que pode e/ou deve intervir na alteridade? A resposta veio não de forma ortodoxa, mas a partir do conhecimento de composições musicais de Murray Schafer, reconhecido por suas obras sobre Educação Musical. Em aula, ouvimos *A Garden of Bells*, e mesmo eu, estudando já há alguns anos as músicas dos séculos XX e XXI, não conhecia nenhuma de Murray Schafer!

A forma, no início aparentemente hegemônica, de dar aulas no modo “professor na frente, alunos no fundo, leiam quilos de textos para as próximas aulas, para que haja discussões profícuas e nobres” se desfez no fazer musical: todos partimos para o fazer musical extrassala (literalmente, o espaço entre quatro paredes brancas). Fizemos uma atividade proposta por Murray Schafer (2009) em Educação sonora: por todo o prédio do IA, procuramos sons que se relacionassem (de acordo com cada escuta individual) com as palavras esmurrar, mastigar, gargarejar, guinchar, gotejar, bater, enrugiar e pular. Foi muito enriquecedor, pois tratamos da escuta de objetos ou estruturas pelas quais passávamos sem percebê-las, assim como cruzamos a multiplicidade de escutas dos colegas de classe. Entre discussões, questionamentos nascendo e morrendo, sons criados em diversos espaços, surgiram também possibilidades de criações coletivas, forma muito praticada hoje em diversos meios e grupos artísticos, mas vista com desconfiança na academia. Colher sons diversos e editá-los de modo a produzir uma obra foi a atividade final proposta pela professora. Micropolítica, horizontalidade, passado, presente e futuro, impermanência.

São sons que germinam! É a mesma xícara de chá que o iniciado toma e vive um mundo de infinitas sensações!

No líquido ambarino contido em porcelana marfínea, o iniciado é capaz de tocar a doce reticência de Confúcio, a malícia de LaoTsé e o aroma etéreo do próprio Sakyamuni

(Okakura, 2017, p. 31).

Foi essa xícara de chá oferecida por essa disciplina que me permitiu ampliar meu campo de visão: por que não usar obras que analisarei no mestrado para criar um laboratório sobre performance vocal? Por que não aproveitar sonoridades de um repertório da Nova Complexidade e trabalhar com criação sonora vocal nas minhas aulas de coral no Programa Guri Santa Marcelina?

Por que preciso entender cada área do meu fazer artístico-profissional como um departamento impermeável ao outro? Por que eu corroborava a crítica levantada em meu próprio projeto de mestrado sobre o repertório da Nova Complexidade estar confinado num nicho extremamente fechado? Como parte disso (e fruto dessa disciplina), apliquei, ainda nesse semestre, um laboratório prático na matéria Entre a Fala e o Canto: Possibilidades Expressivas da Voz nas Práticas Artísticas, ministrada pelo Prof. Dr. Wladimir Mattos, sobre a vocalidade implícita em obras instrumentais, onde usei duas obras para flauta solo: *Mnemosyne*, do inglês Brian Ferneyhough, e *Happy Days*, do brasileiro Arthur Kampela.

O fazer musical é multifacetado, e o modo como os artistas falamos sobre nossa atuação, seus aspectos criativos, técnicos e até pedagógicos não demanda comprovação “científica” ou uma escrita enrijecida em terceira pessoa. Relatar e descrever os diversos processos criativos também é suficiente para revelar um universo inteiramente novo:

Cânticos vagos, infinitos, aéreos

fluir parecem dos Azuis etéreos,

dentre os nevoeiros do luar fluindo...

(Cruz e Souza, 1982, p. 18-19).

Vínculos

Gustavo Biciato Gianelli



Desde cedo Gustavo Biciato Gianelli teve uma ligação muito forte com a música. Recebendo aos seis anos um piano que fora de seu falecido tio-avô, começou a dedilhar as teclas, posteriormente tendo aulas particulares com um professor italiano indicado por seu avô, pianista popular. A composição sempre foi um ponto focal na sua trajetória, desde cedo escrevendo peças e arranjos. Ao ingressar na faculdade de música, ficou ainda mais claro o desejo pelo trabalho de criação, embora desenvolva também um trabalho intenso como intérprete. Durante a graduação, sob a orientação composicional do grande músico Achille Picchi, teve peças gravadas e executadas por orquestras, em recitais de alunos, em concertos como intérprete, e também desenvolveu um trabalho de música eletroacústica sob a orientação do compositor Flo Menezes. Desde então continua no processo de criação, como por exemplo com a recente estreia de uma peça encomendada para a inauguração de um novo órgão de tubos na cidade de São Paulo. Atualmente Gustavo cursa o Doutorado no Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Dorotea Machado Kerr, que também foi sua orientadora no Mestrado.

Todos os dias lidamos - em diferentes graus - com diversas formas de interações. Interações entre pessoas, desejadas ou não; interações com o ambiente que nos envolve, urbano, rural, relaxante ou opressor; interações com os sons que nos rodeiam, e com a falta deles e o respectivo incômodo que o silêncio causa. Essas interações criam lembranças, memórias, sentimentos, desejos. Por vezes, de tão acostumadas aos elementos que as circundam, as pessoas já não mais os percebem, criando uma espécie de filtro para algo que está ali, seja de forma consciente ou - mais comumente - inconsciente. Sons como os ruídos de trânsito, motores de veículos, vendedores gritando - todos esses são encobertos, ora por meio de um filtro mental ou mesmo por outra camada de som, como grande parte da população urbana faz, utilizando fones de ouvido, blindando-a dos sons da vida cotidiana.

Sempre me pareceu estranho - e mesmo inseguro - tentar ignorar tudo que acontece à nossa volta se fechando em mundo sonoro particular. Na busca por silêncio mais ruído é produzido, e mais isolamento social. Tomo como exemplo um morador do mesmo edifício onde habito: todos os dias pela manhã ele coloca seus gigantescos fones de ouvido, aumenta o volume em níveis arriscados, e desce as escadas de emergência, como forma de manter-se saudável, evitando o elevador, mas sem se atentar ao fechamento das portas, apenas soltando-as. As portas não tem nenhum sistema de amortecimento; portanto batem, gerando um som extremamente forte, grave, que reverbera em todo o edifício. Animais se assustam, idosos se assustam, pessoas que eventualmente estejam na escada no instante da batida recebem uma bomba sonora em seus ouvidos. E ele não percebe, pois está isolado em seu mundo acusticamente fechado. Afirma que utiliza o som alto como mecanismo de defesa para toda a perturbação sonora da grande cidade. Os elementos que fazem parte de toda essa introdução - som, silêncio, ruído - foram intensamente discutidos ao longo da disciplina Arte Sonora Ecológica e ou/Ambiental, durante duas semanas no Instituto de Artes da UNESP, e que tem neste trabalho a prática conclusiva. Os Sons Do Instituto

O edifício do Instituto de Artes da UNESP, onde foram realizadas as aulas, é extremamente interessante do ponto de vista da multiplicidade de sons. Tendo logo ao seu lado uma das maiores estações de metrô/trem da cidade e um terminal rodoviário, é um local de grande movimentação. São diversos os sons que lá acontecem e que fazem parte da vida de todos que por lá transitam ou permanecem. Pessoas falando, gritando, discutindo, rindo, vendendo; carros acelerando, ultrapassando, buzinando; a ventoinha dos motores dos ônibus enquanto estão parados aguardando o embarque dos passageiros; o sons de malas sendo arrastadas com suas rodinhas no chão. Mas, além de toda essa variedade já impressionante de sons externos, quem permanece dentro do Instituto e se permite ouvir uma infinidade nova de sons: instrumentos praticando, corais aquecendo as vozes, a vibração do chão do prédio e o respectivo ruído quando o metrô passa, aulas de diversos idiomas orientais, sons dos ares condicionados e um ruído grave constante vindo de fora quando a porta da escada de emergência fica aberta. Dentro da sala, ao fechar a grossa porta e as janelas resistentes ao ruído, grande parte dos sons desaparece, mas ainda é possível percebê-los, em meio às vozes e discussões da aula. Foi essa mistura de elementos que serviu como inspiração inicial para o processo composicional que tornaria-se o trabalho final.

A partir das discussões ocorridas sobre sons, silêncio, e limpeza de ouvidos iniciei um processo de reflexão sobre a importância dos sons - por grande parte das pessoas considerado ruídos - que estão à nossa volta como elementos de formação de sentimentos e sensações, sejam

agradáveis ou não. A partir da ideia de que em uma vida urbana o silêncio - discutido em aulas como elemento de refinamento do processo de escuta dificilmente é presente, ainda mais no ambiente onde ocorreram todas as reflexões, tomei como objetivo escrever algo que invés de confrontar os ruídos urbanos absorvesse eles como elemento essencial, amplificando-os, transformando-os e, principalmente, ressignificando-os.

Desde o começo de minha vida como compositor procuro trabalhar com variações sobre a densidade das texturas musicais. Seja em obras tonais para orquestra de corda, atonais para quarteto, politonais para grande orquestra ou mesmo em composições acusmáticas, a construção de minhas narrativas musicais comumente se dá sobre planos de densidade contrastantes. Antes mesmo de iniciar a composição deste trabalho, a ideia de elementos de diferentes texturas e densidades já estava presente no processo criativo. O contraste teria um papel especial no desenvolvimento do discurso. Com essa decisão em mente, iniciei o trabalho de gravação do material base para a formação de diferentes camadas.

Em Busca Do Ruído

A ideia do exercício de composição surgiu em especial a partir do processo de escuta em sala de aula. Escuta das diferentes vozes, diferentes opiniões e diferentes maneiras de se expressar. Em um ambiente tão plural como uma disciplina de pós-graduação, onde conviviam músicos, artistas plásticos, artistas visuais, compositores, professores, performers, naturalmente uma multiplicidade de possibilidades sonoras é aberta aos ouvidos atentos. Somando-se à todas essas vozes os sons do ambiente, como descritos anteriormente, diversas camadas sonoras se sobrepõem a qualquer um que permanece lá. Mais do que camadas sonoras, comecei a ver essas variações como um discurso, o discurso dos sons do Instituto de Artes da UNESP. O curto prazo disponível para a execução do trabalho me obrigou a criar estratégias para contornar as limitações. Um dos sons que eu tinha certeza ser essencial - em minha visão, o mais importante deste trabalho - são as vozes dos alunos que cursaram a disciplina. Pensei em pedir para gravar a voz de cada um individualmente, para ter elementos específicos a serem utilizados na criação do trabalho. Mas refletindo um pouco mais, percebi que o isolamento das vozes era justamente contrário à ideia inicial, de que todos esses sons fazem parte da dinâmica social da aula. Sendo assim, com o equipamento disponível no momento (*smartphone*), gravei diversos trechos da aula, com pessoas perguntando, comentando, rindo, se emocionando, discutindo, e mesmo tocando um *kazoo* muito gentilmente ofertado como presente pela colega Lívia. Esse material seria a camada principal da construção, que será detalhada posteriormente.

A partir da ideia de utilizar os sons do ambiente, realizei gravações de ônibus na rua, pessoas conversando no terminal, vendedores chamando clientes, alertas do metrô, e até mesmo pássaros cantando em uma parte mais silenciosa do Instituto de Artes, nos fundos do prédio. A baixa qualidade de algumas dessas gravações no começo foi vista como um desafio, mas depois pensada como uma forma de representação natural. São sons que ouvimos todo o tempo, mas por vezes, de tão desatentos que estamos a eles, ou mesmo mascarando-os com nossos fones, eles se tornam um ruído de fundo homogêneo.

O Processo de Criação

Com os materiais reunidos, era hora de criar um guia da narrativa desejada. Eu já sabia que o ponto alto do exercício deveria ser as vozes dos alunos, e que os sons do ambiente de alguma forma

deveriam conduzir até elas. Faltava saber de onde partir para chegar nisso. Foi daí que surgiu a ideia de introduzir o trabalho com sons considerados “agradáveis”, em especial sons que foram mencionados pelos participantes. Canto de pássaros, sons de chuva, água correndo, sapos coachando - sons “naturais”. Essa camada seria o início do trabalho, que depois foi ampliado para elementos externos, que serão discutidos em breve.

Tendo três elementos principais em mãos organizei as direções da realização: um início calmo, com sons da natureza, que aos poucos vai ficando mais caótico e menos tranquilo, com a sobreposição de diversos elementos, criando um crescendo, até um ruído - que inicialmente parece um ruído mas é a gravação de uma cachoeira - ir se erguendo e englobando todos os outros sons, sendo cortado repentinamente, surgindo o silêncio. Dadas as condições extremamente urbanas do local onde fiz as captações, naturalmente esses sons não estavam disponíveis in loco. Para eles, recorri a um banco de sons gratuitos e de utilização livre, mantido pelo *site* freesound.org.

O segundo momento do trabalho, após a introdução com sons da “natureza”, é um crescendo a partir de sons específicos das redondezas do Instituto de Artes. Novamente inicia-se com uma densidade muito baixa, poucos sons, que vão crescendo até transformar-se em uma ruidosa massa sonora, que vai sendo dominada pelo surgimento e crescimento de um ruído rosa, até atingir a densidade máxima e novamente o silêncio brusco aparecer. A maior parte dos elementos dessa seção são os originais captados na Barra Funda, embora também apareçam alguns elementos do freesound.org com o objetivo de reforçar a ampla gama de “ruídos” representados, além do ruído rosa.

A terceira seção, ponto mais importante do exercício, inicia-se com as vozes dos participantes da aula, conforme dito anteriormente, gravadas em diversos momentos, representando diversas experiências e sentimentos. A estrutura de organização é semelhante anteriores, partindo de uma densidade e intensidade muito pequenas crescendo até um ponto de densidade total.

Por fim há uma coda, com uma frase da professora Paula Molinari, que representa muito bem toda a ideia por trás desse processo criativo: “Decisões que ativassem sensorialmente a decisão final. Ou seja, por experimentação. Vocês vão para a prancheta, põe em prática, mesmo que fragmentos, [...] até confirmarem isso. Então criem!”

Ao realizar a montagem, percebi que o silêncio absoluto entre as sessões, além de ser inexistente na vida real, causava uma estranheza em relação a ser o fim do trabalho ou se vinha mais pela frente. Assim tive a ideia de preencher ao menos um período desse silêncio com um som tão comum em nossas vidas que já nem nos damos conta na maior parte do tempo: a vibração de 60hz da corrente elétrica. É o som que ouvimos em transformadores, motores, lâmpadas, ventoinhas e diversos outros elementos da vida urbana.

Ao completar o trabalho tive a ideia que, do ponto de vista da arte sonora ecológica talvez seja mais relevante que o próprio exercício de composição: esse trabalho foi criado para aquela turma especificamente, naquela sala especificamente; sendo assim, tudo que envolve esse conjunto também deveria fazer parte da performance. A maneira que encontrei de fazer isso foi deixando os participantes de olhos fechados e luzes apagadas antes de começar, com as janelas da sala 413, no 4º andar do Instituto de Artes fechadas, e a porta fechada, contemplando o “silêncio”. Após um certo tempo de silêncio, o exercício começa a tocar no sistema de som, e então eu abri todas as janelas e as portas, para os sons do ambiente entrarem e tornarem-se parte da escuta. Todo o

“ruído” vindo do exterior daquela sala mesclou-se aos sons programados no computador, sendo que em momentos havia a dúvida se o som estava vindo das caixas ou de fora da sala. O fato de os elementos trabalhados no computador serem exatamente aqueles que estavam ocorrendo externamente criou uma integração entre as diferentes fontes sonoras.

Reflexões

Ao término do trabalho me propus uma reflexão que já havia sido feita anteriormente: afinal, o que foi feito? Seria um exercício de composição, uma criação de paisagem sonora, uma arte sonora ecológica, uma instalação feita especificamente para um momento no tempo e um público específico? Não encontrei a resposta, e talvez todas as definições possam ser ajustadas para definir o resultado final. Entretanto, o título do trabalho me fez pensar mais: “Vínculos”. Ele já tinha sido proposto anteriormente, desde a concepção do trabalho. E é nele que encontro as melhores respostas: vínculos entre os participantes da aula, vínculos entre o ambiente que nos rodeia e nossa presença, vínculos imaginários, idealizados, de uma natureza composta apenas por sons “naturais”, vínculos entre humanos, cidades, ruídos, histórias. Vínculos que criamos a cada instante, a cada dia, e que por vezes são ignorados, consciente ou inconscientemente, mas que representam de forma tão intensa nossa relação com tudo que existe à nossa volta.



II

Pássaros Urbanos

Pássaros urbanos – Sentir 1

José de Mattos Neto



José de Mattos Neto, 32 anos, é natural de Pindamonhangaba, SP. Mestre em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com dissertação intitulada “A muitas vozes: composição como encontro”, atualmente é doutorando na mesma instituição, em Processos de Criação Musical – Sonologia, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, com pesquisa intitulada “Fazer surgir a lua: por uma prática da transdução e da unicidade da voz-corpo”. Ao longo dos últimos anos, participou de diferentes projetos musicais e teatrais, como compositor, performer, diretor musical, preparador vocal ou músico de cena. Entre eles, destacam-se a performance *Azul* (2019, com Giovanna Lelis), o espetáculo-instalação *Respire* (2018-2019, com um grupo de artistas), *Èlèyè: mulher pássaro* (2018, com o Coletivo Okan), *Um homem é um homem?* (2017-2020, com a Companhia do Elefante) e *Fragmentos Fatzer* (2015, com a Turma 65 da EAD-USP), ambas sob a direção de Cristiane Paoli Quito, *A história de Bernarda Soledade* (2016-2017, com o Teatro de Transeuntes) e *Ópera do Desaparecimento* (2014-2015). Também se apresentou no TUSP (São Paulo, SP), no Galpão Cine Horto (Belo Horizonte, MG), no Teatro de Contêiner (São Paulo, SP), no Teatro Carlos Gomes (Blumenau, SC), no Centro Cultural Cidade Tiradentes (São Paulo, SP), no Parque da Cidade (Pindamonhangaba, SP) e no Tendal da Lapa (São Paulo, SP), além do Teatro Laboratório da ECA-USP. Suas composições foram executadas em peças teatrais e em diferentes mostras de composição na USP e na Unesp.

Quando nós escutamos? Em que momentos percebemos os sons que nos atravessam, que correm à nossa volta? Em que momentos do nosso dia conseguimos abrir a escuta? Nesses momentos, o que se passa conosco? Ou, melhor, o que se passa conosco cada vez que abrimos a escuta?

Podemos atravessar diversos ambientes ao longo de um dia inteiro, e muitas vezes sem que nossa escuta se volte para os sons desses ambientes. Na verdade, um mesmo ambiente não tem sempre os mesmos sons, e essa diferença de sons ao longo do tempo frequentemente também escapa a nossa escuta. Mas eles, os sons, estão lá, impactam nossos ouvidos, nossa pele, nosso corpo – assim como as cores, as luzes, os movimentos, os acontecimentos –, ainda que nossa escuta direta não se abra a eles. Então, faço outra pergunta, um pouco mais longa: o que se passa conosco cada vez que um som nos afeta mas não é capturado por nossa escuta atenta?

Por exemplo, entramos num ônibus urbano que atravessa uma cidade grande no meio da tarde ou saímos de uma feira ou de um supermercado num sábado de manhã e passamos por uma praça no caminho de volta. Nessas situações, provavelmente não pomos em jogo nossa escuta atenta, ou talvez o façamos por uma necessidade pontual de comunicação. Mas os sons a nossa volta mudaram, e isso tem um efeito em nós, em nosso corpo, em nosso estado de espírito. Essa mudança é igual à que ocorre se atentarmos a nossa escuta?

Ao longo de duas semanas intensas, tivemos contato com diferentes abordagens da arte sonora ambiental e/ou ecológica, na disciplina Tópicos Especiais em Educação Musical: Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica, ministrada no Instituto de Artes da Unesp por Paula Molinari. Constituídas por pesquisas de diferentes artistas (em diferentes lugares e momentos dos séculos XX e XXI), essas abordagens visam, de modo geral, uma atenção à escuta, operando essa busca pela manipulação de sons, pela exploração das possibilidades sonoras dos ambientes ou pela tradução sonora de fenômenos não acústicos. Mas, como realizações artísticas que são, essas diferentes buscas colocam a atenção na escuta, muitas vezes, muito mais como uma pergunta, e uma pergunta que não espera respostas — porque, na realidade, as respostas são múltiplas, e sua validade não está em jogo. Está em jogo o movimento da pergunta – o movimento da escuta, talvez –, que tem potencial para impulsionar a criação artística justamente por ser movimento e impulso, mais do que fim ou resposta.

Essa relação entre a escuta, o movimento da pergunta e a criação artística se torna ainda mais intensa na perspectiva da pesquisa artística – que se desenvolve a partir das potências da arte como atividade humana algo diversa da ciência. Importam justamente as incertezas e os fluxos decisórios inerentes a um processo de criação, mais do que relações estabelecidas fora dele. O foco é no movimento da pergunta; de certa forma, o foco é na escuta desse processo de criação.

Nos últimos dias da disciplina, fizemos trabalhos em grupo que jogavam com a escuta e as diversas propostas e técnicas da arte sonora ambiental/ecológica. Escrevo este texto depois de mais de uma semana desde o fim da disciplina; ou seja, há uma distância temporal entre o que desenvolvo aqui e o que passamos ao longo do processo criativo daqueles trabalhos. Ainda assim, todas as impressões e reflexões daqueles dias ainda reverberam no meu cotidiano, de modo que considero estas linhas um relato daquele processo criativo; um relato que, se não o modifica, ao menos recoloca em jogo as perguntas envolvidas nele.

Como afirmou Paula, um trabalho em grupo só é de fato em grupo se as pessoas envolvidas não abrem mão de suas próprias buscas, mas isso só acontece quando tentamos criar espaço para

elas, em vez de tentar conformar o grupo ao que queremos. Assim, começamos o trabalho definindo as buscas individuais. A minha foi – e tem sido – entender meus processos de criação, como eles operam e como fazê-los operar de forma a abraçar as pessoas com quem trabalho. Isso se relaciona fortemente com o que afirmou outra pessoa do meu grupo, Daniel, cuja busca tem sido o autoconhecimento. E isso, por sua vez, relaciona-se tanto com a busca de Sérgio pela escuta e pelo silêncio positivo (ou seja, um silêncio não apenas externo ao ouvinte, mas também interno, que amplia e aprofunda a escuta) como com a de Livia pela ampliação do conhecimento – ambos também do meu grupo.

Mas como essas buscas poderiam se cruzar e concretizar num fazer artístico? Bem, de início, tentamos discutir e elaborar propostas de trabalho dentro da sala de aula, sentados à mesa. Logo vimos que os quatro queríamos fazer um percurso por ambientes diversos do Instituto, e que era preciso experimentar esses ambientes para que pudéssemos, de fato, criar algo. Foi assim que passeamos por diferentes lugares do campus, atentando não somente aos sons desses ambientes, mas também às diferentes iluminações e texturas e mesmo à liberdade de movimento que cada espaço oferecia, e vimos como o próprio ambiente já nos sugere uma infinidade de ações possíveis; ou seja, para lidar de fato com o ambiente, primeiro precisamos nos abrir a ele, a suas possibilidades e potências. A partir dessa abertura e da interação entre as potências dos ambientes e as buscas individuais, tivemos as primeiras ideias para o trabalho, que veio a se chamar “Pássaros urbanos”.

Por exemplo, ao contornar o prédio do Instituto de Artes da Unesp (pelo lado oposto ao do terminal Barra Funda), passamos por um corredor que era cercado, de um lado, por várias unidades condensadoras de ar-condicionado (parte externa de um sistema de ar-condicionado) e, de outro, por canteiros altos de grama e pela grade do campus. Aquela fileira de unidades condensadoras logo me remeteu à resposta que havia dado a uma provocação de Paula Molinari no dia anterior. A provocação consistia em duas perguntas: qual é a sua busca atual, no profundo do seu ser? E qual ação pode ser a primeira na concretização dessa busca num trabalho artístico? Já me referi à minha busca: resumidamente, entender meus processos de criação. Minha resposta à segunda pergunta foi: algo que alterasse a fala das pessoas num espaço público, pela mudança (não muito perceptível) da paisagem sonora. Essa mudança da paisagem sonora se referia principalmente às alterações que sistemas de ar-condicionado provocam no nível sonoro dos ambientes, fazendo com que as pessoas muitas vezes falem mais alto (aumentando ainda mais o nível sonoro ambiental). Bem, tínhamos ali um corredor inteiro que passava rente a uma fileira de unidades condensadoras. O que aconteceria com um público que, no meio de um percurso artístico focado na escuta, tivesse que passar bem ao lado de máquinas barulhentas?

Figura 7 - Um corredor do Instituto de Artes, com suas várias unidades condensadoras de ar-condicionado



Fonte: O autor

Antes de conhecermos aquele corredor, minha primeira ideia de ação era uma espécie de performance não anunciada num espaço público, em que um grupo se misturasse disfarçadamente entre as pessoas e começasse a fazer um suave som de F, como um ar-condicionado que fosse ligado sem que ninguém percebesse. Esse grupo emitiria esse som prolongadamente, aumentando sua intensidade aos poucos, até que se atingisse um nível sonoro que obrigasse as outras pessoas a falar cada vez mais alto. Então, o grupo pararia subitamente de emitir o som e ficaria em silêncio. Esse corte mostraria a mudança da paisagem sonora e seu efeito nas pessoas. Mas essa ideia tinha alguns problemas que seria difícil resolver naquele momento: que espaço público tem o nível sonoro apropriado, que não seja nem tão baixo que dificultasse o disfarce do grupo, nem tão alto que já obrigasse as pessoas a falarem muito alto? Como respirar durante a emissão do F sem que o público percebesse? E como combinar o corte final sem sinalização? As soluções para o segundo e o terceiro problemas foram dadas conceitualmente (respiração alternada e algum aplicativo móvel de cronômetro), mas seria preciso testá-las, e, de qualquer forma, persistia a falta do lugar apropriado.

No corredor de unidades de condensação, havia solução para os dois primeiros problemas: embora o corredor fosse próximo a uma rua, essa rua não tinha muito movimento de carros (era pequena, com pouco tráfego), o que permitia falas não muito altas nem baixas; e a respiração não seria um problema, porque o som seria emitido por máquinas que já estão ali. Mas havia ainda o problema do corte e um outro: como aumentar a intensidade sonora pensada inicialmente?

Nesse ponto, precisei me abrir às possibilidades do espaço. Embora fossem muitas, as unidades de conservação estariam desligadas no horário em que apresentaríamos o trabalho (entre 20h e 21h), e não era possível ligá-las só para isso. (Teríamos de mapear as diversas salas, conseguir suas chaves e, sem errar, ligar o ar de cada uma delas – e não os de outras.) Além disso, não tínhamos condições de desligá-las todas ao mesmo tempo. Apresentaríamos o trabalho dali a dois dias, e aquele corredor era apenas um dos ambientes envolvidos no percurso; não se justificava tamanha dificuldade no tempo de que dispúnhamos. Depois de consultar os colegas do grupo sobre essa escolha, decidi produzir artificialmente o som das unidades de conservação de ar, com caixas de som portáteis. Por sorte, conseguimos quatro dessas caixas dentro do próprio grupo. Como pretendia usar uma também em outro ambiente (escolha detalhada adiante), optei por distribuir três ao longo do corredor.

Defini a posição de cada uma no próprio dia da apresentação. Como primeira provocação sonora, haveria uma pouco depois do começo; a segunda estaria perto do ponto do corredor onde ficaria um objeto concebido por Daniel (um livro aberto num suporte, com um espelho dentro, voltado para a pessoa que se aproximasse); e a terceira, próxima a uma performance de Lívia (envolvendo uma estátua no fim do corredor). Optei pela proximidade com o objeto de Daniel para que houvesse uma sobreposição de eventos, quebrando um pouco a linearidade do corredor: a escuta de um som cotidiano (o ar-condicionado) e a visão de si mesmo num ambiente não cotidiano. Já a proximidade com a performance de Lívia pretendia fazer um corte. A performance consistia em brincar com uma bacia de água e metades de garrafas plásticas perfuradas fazendo pequenas chuvas na bacia, o que produzia um som muito sutil, muito baixo. Junto com Lívia, pensei em fazer o corte justamente ali, para que o som dessa brincadeira só se tornasse audível depois do corte do som da caixa portátil, evidenciando a intensidade do barulho do ar-condicionado.

Nessa proposta envolvendo as unidades de condensação de ar no corredor, havia interesse numa ação artística que se dissimulasse, tornando-se parte do ambiente em vez de ser um fenômeno estético destacado. Esse interesse surgiu das ideias de Max Neuhaus, a partir do texto “Pour une musique écologique – Max Neuhaus” (BALIT, 2015), que mostra o posicionamento de Neuhaus quanto à questão da autoria: ele afirmou que jamais fazia uma peça se não tivesse certeza de que metade das pessoas que viessem a passar por ela nem sequer a perceberiam. Assim, buscava uma arte capaz de se diluir no ambiente até se tornar invisível, num projeto ecológico de convivência entre arte e cotidiano. É assim que Neuhaus realiza, por exemplo, a obra “Times Square”, que consiste numa instalação sonora que soa através de grades de ventilação do metrô dispostas no chão de uma das calçadas da Times Square (ponto turístico da cidade de Nova York, nos EUA), de modo que as pessoas ouvem-na enquanto andam por ali e, muitas vezes, não a percebem. De acordo com Balit (2015), Neuhaus busca um foco na escuta de lugares, pessoas e sociedades que foram negligenciados pela escuta cotidiana ou padrão, sem que necessariamente se mostre sua própria autoria. Embora essa busca seja diferente da minha, sua maneira de agir – evidenciando a escuta cotidiana pela diluição da autoria – me interessou bastante.

Retomo aqui a segunda provocação de Paula, sobre a primeira ação para a concretização artística de nossa busca individual. Minha resposta, que envolvia algo que mudasse a fala das pessoas num espaço público pela mudança da paisagem sonora, foi muito influenciada por esse texto de Balit (2015). Porém, como minha busca envolve meus processos criativos e como minha pesquisa atual se desenvolve entre voz e composição, as ideias de Neuhaus serviram como

disparadores do desejo de alterar a voz do público, alterando assim seu modo de existir em determinado momento.

Mas havia um problema: que som sairia das caixas? Apenas fazê-las tocar um som gravado de ar-condicionado não me parecia muito interessante, por dois motivos: colocado diretamente numa caixa, um som gravado dificilmente soa como o original, pelas limitações tanto do microfone usado como da caixa de som; e um som gravado e inalterado, nesse caso, poderia ser sutil demais, não tendo nem potência, nem movimento interno suficientes para alterar a voz das pessoas.

Assim, procurei sons de ar-condicionado no *website Freesound* (FREESOUND TEAM, 2020) para montar três arquivos de áudio a serem executados nas caixas de som. Recolhi gravações de três tipos: sons longos e razoavelmente contínuos, que serviriam de base; sons longos mas recortados, com ruídos rítmicos de ventoinhas e motores, que dariam movimento; e sons curtos e característicos (como o do momento em que uma unidade de condensação é ligada), para trechos específicos do áudio que precisassem de uma camuflagem no ambiente. Com os sons desse terceiro grupo, fiz com que os arquivos finais de áudio parecessem de fato ser emitidos pelas unidades de condensação do corredor. Já com os sons de base, montei três áudios longos (em torno de 30 minutos) sobrepondo o mesmo trecho (com uma transição em *cross fade*, ou seja, gradual, durante alguns segundos), o que foi relativamente rápido, já que os sons eram contínuos. E com os sons longos e recortados, montei pequenas ondas de aumento de intensidade e de atividade sonora em cada um dos três áudios. Para que os áudios fossem discretos, dispus essas ondas de forma irregular, como uma máquina que range em momentos aleatórios enquanto funciona; porém, para que tais ruídos afetassem o público, essa irregularidade levava a uma aceleração – por exemplo, as ondas e o tempo entre elas iam ficando mais curtos.

Tratei a intensidade desses áudios com um filtro de normalização, para que não estourasse a capacidade das caixas de som, e, no dia da apresentação, testei-as e configurei seu volume máximo sem distorções perceptíveis, que poderiam chamar a atenção do público. Como já disse, dispus as caixas em três pontos do corredor, cada uma atrás de uma unidade de condensação e conectadas por *bluetooth* a três celulares também escondidos, cada um com um dos arquivos de áudio. A terceira caixa, que fazia o corte, era a mais potente, justamente para que o corte fosse mais claro. Mas, como não era possível interromper o som dessa caixa sem segurá-la ou o celular, o que acabaria sendo notado, decidimos no momento da apresentação reduzir o volume bruscamente até o silêncio, ao invés de cortá-lo – assim, ainda haveria uma mudança brusca da paisagem sonora sem que minha presença ou o artifício técnico empregado chamassem tanta atenção.

Figura 8 - Rampa de acesso do Instituto de Artes, local da primeira caixa de som



Fonte: O autor

Outra mostra de como o ambiente funcionou como disparador das propostas foi a instalação sonora que fiz embaixo da rampa de acesso ao primeiro andar do prédio do Instituto de Artes. Nesse ponto, que dá acesso à cantina, há um conjunto de reflexões sonoras (na rampa e na coluna que a sustenta) que gera como que um espaço sonoro diferente, bem no caminho em que as pessoas passam sempre e cercado por algumas plantas. Esse lugar fica perto de uma das ruas de acesso ao terminal rodoviário Barra Funda, por onde passam muitos carros e ônibus – portanto, onde há um enxame de sons intensos. Em vez de colocar ali outro som de máquina (que provavelmente seria engolido pelo som da rua), decidi usar uma gravação que havia feito da janela do meu quarto alguns dias antes, de madrugada, quando sabiás e outros pássaros cantavam, a uma boa distância entre si e sobrepostos a um ruído de fundo do trânsito de São Paulo. Dessa vez, como havia uma grande variedade de cantos e intensidades sonoras, filtrei apenas as frequências graves (para diminuir o ruído de fundo, que muito provavelmente seria reforçado pelas caixas portáteis), além de emendar a gravação em si mesma até perfazer cerca de trinta minutos.

Assim, logo no começo do percurso que propusemos, o ambiente era de escuta pontual e permitia ouvir cantos de pássaros, mas esses cantos soavam muito mais longe do que a caixa de som que os emitia, o que ampliava acusticamente aquele espaço. Um pouco antes do ponto final do percurso, coloquei novamente essa gravação, agora sob uma grade no chão de modo que os pássaros soassem em volta do público, sem posição definida. Como só tínhamos quatro caixas e usaríamos três no corredor, pusemos nesse ponto a mesma do início. Para isso, esperei que o

público andasse até o corredor na lateral do *campus*, desliguei o áudio dos pássaros e, por dentro do prédio, levei a caixa até o outro ponto, liguei o áudio novamente e coloquei a caixa debaixo da grade, antes que o público se aproximasse do fim do corredor.

Figura 9 - Trecho final do percurso, e grade sob a qual escondi a última caixa de som



Fonte: O autor

Assim, os pássaros soaram no início e pouco antes do fim do percurso, mas não sem problemas. Por uma dificuldade minha para iniciar o áudio no primeiro ponto, parte do público me viu posicionando a caixa embaixo da rampa, o que me deixou ansioso e me fez colocá-la numa posição visível demais, atrapalhando um pouco a criação de um espaço sonoro integrado ao ambiente. No segundo ponto, que era mais distante da rua do terminal Barra Funda, o ruído de fundo da gravação acabou se destacando (mesmo filtrado), chamando a atenção do público para a posição da caixa. Porém, como a caixa estava camuflada, foi interessante observar a curiosidade das pessoas em relação àquele som.

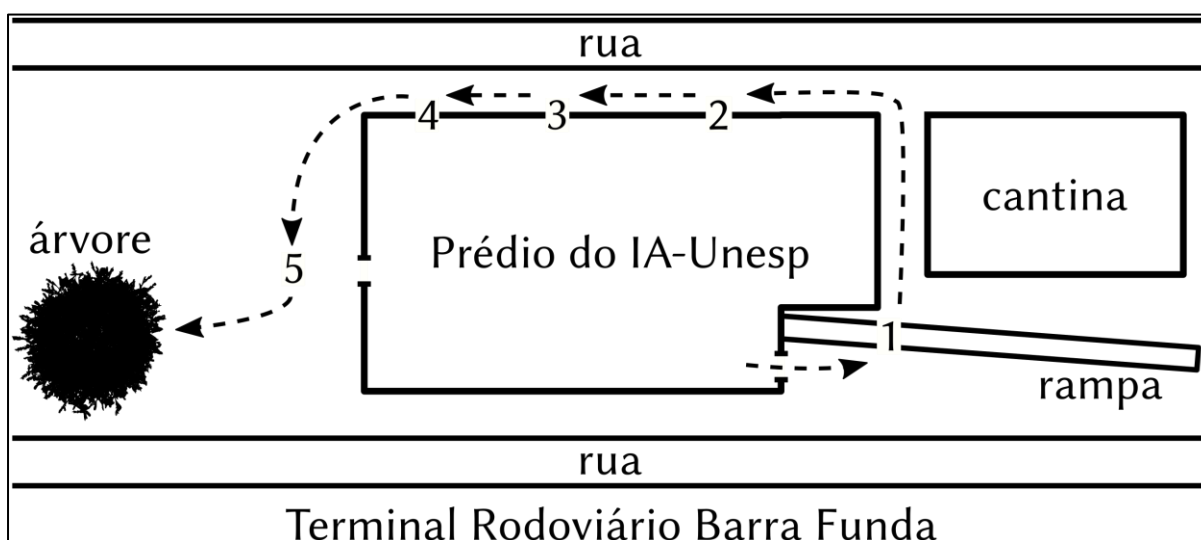
Essas duas propostas se inseriram no percurso de modo a abrir espaço para as buscas e os desejos dos outros integrantes do grupo: ao objeto concebido por Daniel e à performance de Lívia, mas também à performance de Sérgio e à instalação performática de Lívia.

Durante todo o percurso, Sérgio agiu como guia, chamando as pessoas com uma pequena flauta (que imitava um canto alto de pássaro). Mas ele também as *capturava* discretamente, dando-lhes outras flautas, tornando-as pássaros no meio do público. Essa indeterminação entre quem é público e quem é performer ia bastante de encontro ao que eu havia pensado inicialmente como

ação – um grupo disfarçado dentro de uma multidão. Mas levava isso além, porque o jogo de captura e transformação das pessoas suscitava não apenas uma escuta dos sons, mas uma brincadeira com o ambiente e com as outras pessoas, em que se envolviam todas as sensações.

Já no fim do percurso, Lívia pendurou numa árvore pequenos instrumentos de percussão, que soavam pela ação do vento. Como a árvore ficava perto do terminal Barra Funda, os sons dos veículos cobriam os dos instrumentos, a não ser que as pessoas se aproximassem. Essa necessidade de movimento do público para possibilitar a escuta também ia de encontro a um dos elementos que procurei trabalhar – a mudança das ações do público por necessidade. Mas também levava isso além, porque essa necessidade se tornou essencialmente lúdica, já que ouvir (e também fazer soar) os instrumentos pendurados na árvore estabelecia um jogo sonoro com os sons da própria árvore e dos veículos próximos.

Figura 10 - Mapa do percurso, com os cinco pontos onde coloquei caixas de som



Fonte: O autor

E o espelho dentro do livro, objeto concebido por Daniel, ia de encontro a minha busca individual: entender meus processos criativos. Olhar para mim imerso num ambiente ao mesmo tempo cotidiano e lúdico (porque se realiza num percurso lúdico) acaba levando à constatação de que ali, naquele instante, está havendo criação; naquele instante, eu crio, e crio com todos que estão a minha volta.

O que se passa conosco quando escutamos? E quando não escutamos? Escutar é criar? Ao nos abirmos aos ambientes que nos rodeiam e ao reinventá-los, talvez a escuta e a criação possam se aproximar. Não tanto como uma resposta sobre cada ambiente, porque afinal não é tanto a resposta que interessa. O que nos interessa é o movimento da pergunta, a criação, o movimento da escuta.

Pássaros urbanos – Sentir 2

Sergio Leal



Compositor, professor e pesquisador na área de música. Possui graduação em composição e regência e em saúde pública e pós-graduação lato sensu em ciências sociais. Atualmente realiza uma pesquisa de mestrado pelo Instituto de Artes da UNESP, sob orientação da professora Marisa Fonterrada, estudando, a partir da ecologia sonora de Murray Schafer, as possibilidades de o silêncio servir como um elemento de contraposição à naturalização da saturação de estímulos sonoros presente na cultura contemporânea e como um agente promotor do desenvolvimento da escuta.

Meu processo de criação da obra coletiva denominada Pássaros Urbanos se iniciou a partir do momento em que a professora Paula Molinari anunciou que tínhamos essa encomenda como atividade final da disciplina.

Minha primeira ideia (*insight?*) foi a de tomar uma árvore como elemento de descrição (“pintura”) sonora. Não exatamente qualquer árvore, mas uma das árvores do espaço externo aberto do prédio do Instituto de Artes da Unesp, particularmente uma das primeiras árvores, que podem ser vistas à noite iluminadas pelas luzes do prédio.

Essa primeira ideia trazia a intenção de sonorizar a árvore, criando eventos sonoros que imitassem sons próprios do universo sonoro de uma árvore, presentes ou não naquela escolhida. O propósito era de fazer uma obra que fosse representada, se possível, ao redor da própria árvore tomada como foco.

Considerando os possíveis antecedentes que possam ter influenciado essa escolha, poderia relacionar a minha antiga afinidade com questões ecológicas em geral e, como de costume, tendo a árvore como símbolo. Relaciono aqui também uma situação experimentada na disciplina de práticas criativas ministrada pela professora Marisa Fonterrada, neste mesmo ano de 2019, na qual, em uma determinada aula, foi indicado que fizéssemos uma coleta de sons realizada em quaisquer espaços que desejássemos. Nessa ocasião, tendo escolhido o espaço do Instituto de Artes, um dos sons que selecionei estava ligado a uma daquelas árvores.

Desta maneira, guardei comigo a imagem daquela árvore como um disparador de ideias para quando viesse a iniciar o trabalho de criação. Posteriormente, a Paula propôs uma atividade na qual criaríamos uma pequena obra imitando alguma paisagem sonora a partir de sons vocais. Nessa oportunidade o grupo com o qual trabalhei optou por sonorizar um elevador, tomando como exemplo o elevador do prédio do Instituto de Artes. Essa foi uma experiência bastante enriquecedora, que nos possibilitou perceber que uma aparentemente simples paisagem sonora como aquela guarda uma ampla gama de diferentes e, até então, insuspeitados sons que a compõem. Tal experiência reforçou minha intenção de fazer a sonorização da árvore ao final da disciplina.

Os dias passaram e chegou o momento em que a Paula propôs a atividade final, já relatada. Como premissas, ela nos colocou diante de duas perguntas: a primeira tratava de sintetizarmos em poucas palavras qual era a nossa busca atual; a segunda se referia a exemplificarmos em ações artísticas essa busca.

O passo seguinte foi iniciar a preparação da atividade de criação. A atividade seria feita em grupos. Para a criação dos grupos a professora nos propôs a escolha de pelo menos um texto do livro *Environmental Sound Artists: In Their Own Words*. O estabelecimento se deu pelos textos que cada um escolheu, considerando-se as temáticas, ficando apenas um dos alunos com um trabalho individual.

Uma vez distribuídos os alunos em grupos, o passo seguinte foi o início propriamente dito do trabalho de criação.

Meu grupo ficou constituído por quatro alunos no total. No primeiro dia de trabalho estávamos em três e iniciamos a discussão sobre a criação.

Um requisito do trabalho era que cada um dos participantes incluísse na obra a sua meta de vida explicitada na atividade anterior, mas que ainda assim o trabalho tivesse uma feição coletiva. Ou seja, era necessário que cada individualidade estivesse presente sem, no entanto, resultar num trabalho fragmentado.

Eu, Neto e Lívia iniciamos, então, nossa conversa apresentando uns para os outros nossas buscas individuais e como gostaríamos que elas se materializassem em um fazer artístico. Eu falei sobre minha ideia da árvore. Neto trazia um desejo de trabalhar com o som de um ar condicionado que o havia atraído. Lívia comentou sobre sua grande experiência com sons percussivos e criação de sons não-convencionais com instrumentos não-tradicionais.

Debatemos como poderíamos fundir nossas concepções em uma obra orgânica. Em princípio, como era de se esperar, sentimo-nos como três retalhos sem afinidade que não cabiam ainda na mesma roupa.

Recordei como havíamos construído a obra do elevador e usei esse *métier* como ponto de partida para pensar uma possível construção de uma sonorização da árvore. Essa era uma ideia que já guardava familiaridade com os interesses e experiências da Lívia, pois ela tinha objetos e instrumentos que poderiam emular sons de folhas e resultantes do vento. Desta forma, conseguimos estabelecer algum elo. Porém, naquele momento ainda era difícil nos ligarmos com a proposta do Neto.

Propus, então, que fizéssemos um passeio sonoro. Surgiu (tudo isso simultaneamente) a ideia de algo performático, por meio da qual conduziríamos os participantes a caminhar pelo corredor interno do térreo do prédio até a saída onde fica a árvore. Nesse caminho encaixaríamos o som de ar condicionado.

Novos *insights* começaram a surgir a partir disso e algum corpo começou a ser formado para a obra. Sugeri que, para clarear (e multiplicar) nossa imaginação, fossemos ao local em que seria realizada a performance.

E, de fato, ir até o local ampliou nossos *insights*. Neto, chegando à entrada frontal do prédio (que nem era a que estávamos planejando utilizar), olhou para a rampa de acesso ao primeiro andar e sugeriu que poderíamos aproveitar aquele espaço colocando uma caixa de som embaixo da rampa, a qual emitiria um som de ar condicionado previamente gravado por nós. As pessoas passariam por baixo da rampa e ouviriam (ou não) aquele som. Imediatamente retomamos as reflexões sobre o trabalho de Max Neuhaus, entusiasticamente discutido em uma das primeiras aulas do curso. Tínhamos ficado impactados por sua proposição de que em suas obras ele guardava a expectativa de que pelo menos 50% das pessoas que passavam por uma instalação sua, como a da Times Square, não a perceberiam. Dessa maneira, colocaríamos a caixa de som escondida de forma que não ficasse óbvio para quem passasse que o som no ambiente era intencional.

Após essa proposição, veio um *insight* que delineou definitivamente como seria nosso trabalho. Andando pelo local e imaginando possibilidades, lembrei-me da parte externa do prédio onde ficam dispostos os aparelhos de saída de ar condicionado. Fomos até o local e decidimos prontamente que ali seriam instaladas tantas caixas de som quantas conseguíssemos trazer. O efeito que o Neto procurava poderia, a partir do uso daquele corredor, ser multiplicado. Poderíamos contar, inclusive, com o efeito ilusório de algum daqueles aparelhos que, eventualmente, estivesse ligado.

Sugeri, ainda, que usássemos a escultura de uma figura feminina disposta ao final daquele corredor. Minha ideia inicial era que ela fosse usada representando uma sereia e, para tal, poderíamos imitar uma voz por trás dela ou usar uma gravação. Porém, a partir dessa sugestão a Lívia propôs algo mais atraente, sugerindo construir um instrumento sonoro com garrafas pet e bacias com água que ficariam postado ao lado da estátua e os participantes poderiam interagir, experimentando e fazendo sons eles mesmos. O som seria produzido por meio do vazamento da água através dos furos feitos nos fundos das garrafas quando fossem erguidas sobre as bacias. A alusão à sereia permaneceu no uso da água.

Outro combinado que fizemos naquele primeiro dia de elaboração foi no tocante à escolha da árvore. Ao invés de uma das árvores mais iluminadas que tinham sido meu foco dos primeiros *insights*, escolhemos uma árvore mais distante que fica próxima ao estacionamento e da grade que limita o terreno da Unesp, de frente para o terminal Barra Funda. Embora esteja num local mais escuro, ela nos pareceu apropriada por estar num local mais elevado que nos dava a impressão de algo como um altar ritual e, desta forma, se encaixava perfeitamente em nossa expectativa (particularmente minha) de aproximar aquela criação de algo que lembrasse um ritual. Aquela árvore seria o ponto final do passeio sonoro. Para lá os participantes seriam dirigidos e sob ela experimentaríamos sons relacionados ao universo sonoro de uma árvore. Até aquele momento o que projetamos foi usar os sons de apitos de pássaros combinados com alguns outros sons de objetos que a Lívia traria.

Combinamos, ainda, o aproveitamento de uma árvore que estava totalmente seca, sem folhas, localizada próxima à sereia. Colocaríamos uma caixa de som nela para simular os sons de folhas, completando o que ela, de fato, não tinha. No entanto, essa ideia acabou sendo esquecida no último dia de preparação e não foi utilizada.

A referida concepção da obra de arte como um ritual, com capacidade de transformar as vidas das pessoas, é um tema que tenho trabalhado em minha pesquisa de mestrado, amparado na abordagem que Fonterrada⁹ faz da obra de Murray Schafer. Segundo a autora, a obra de Schafer traz uma preocupação ecológica, visando a constituição de um equilíbrio entre o homem e o meio ambiente, se colocando em oposição à ideologia do progresso, ainda reinante no ocidente e que, nas artes, se manifesta no viés cartesiano de separar o âmbito estético dos demais aspectos da vida. Schafer dá o nome de Teatro de Confluência ao gênero de criação com que ele veio a trabalhar ao longo de sua produção, caracterizado pelo uso de ambientes naturais e seus aspectos acústicos como elementos constitutivos da própria obra, pela combinação de várias artes de maneira não hierárquica e pela valorização do elemento ritualístico, propiciando, por meio deste último, que os espectadores também participem do evento artístico. Conforme Fonterrada¹⁰, “[...] a proposta de Schafer se faz clara, criando condições, com sua arte, para que todos que participem do evento não o façam por mero entretenimento, mas sim pela vivência importante e enriquecedora”.

No dia seguinte, estando com o Daniel presente, apresentamos o projeto que elaboramos e sugerimos que ele construísse sua participação inserindo suas buscas e interesses em meio ao que já tínhamos proposto. A busca central do Daniel era pelo autoconhecimento. Após conhecer o percurso que tínhamos elaborado ele propôs colocar uma caixa com um espelho no corredor dos

⁹ FONTERRADA, M.T.O. O lobo no labirinto: Uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

¹⁰ Ibidem, p.237.

equipamentos de ar condicionado. Essa seria uma parada na caminhada dos participantes e, segundo a concepção do Daniel, seria um momento de reflexão e de encontro consigo mesmo em meio ao caminho e à descoberta dos diversos sons que estávamos propondo. O Daniel também distribuiria tiras de papel com frases relacionadas ao tema dos pássaros. Suas intervenções se encaixaram de maneira complementar ao que havíamos arquitetado, preenchendo e enriquecendo o passeio sonoro dos participantes.

Ainda naquele dia, que antecedia a apresentação, tratamos de fechar detalhes do caminho sonoro e a maneira que conduziríamos os participantes. O Daniel se responsabilizou pela condução das pessoas, pois tínhamos dúvidas sobre como seria o estímulo para que eles seguissem pelo caminho que havíamos projetado. Propus ir tocando algum instrumento, talvez uma flauta para chamar-lhes a atenção. A Livia tomaria conta da sereia e da recepção final na árvore. O Neto cuidaria da logística de ligar as caixas de som no momento oportuno e mudaria uma das caixas de som do primeiro para o penúltimo ponto, já que não tínhamos um número suficiente para todos os pontos que havíamos imaginado utilizar. Esse penúltimo ponto seria um meio de caminho entre a sereia e a árvore do final. Uma caixa de som seria colocada escondida no duto de condução da água pluvial. Os participantes seriam conduzidos até ele, mas não veriam a fonte de som.

Chegamos ao último dia ainda com alguns detalhes não resolvidos, os quais somente foram solucionados nos momentos prévios à montagem do projeto criativo. A Livia trouxe muitos instrumentos e objetos sonoros. Fizemos uma seleção de alguns deles e os colocamos na árvore e nos entornos. Nessa escolha privilegiamos os sons de madeiras. Preparamos o ritual final que aconteceria sob a copa da árvore, colocando também pássaros ornamentais e deixando à disposição o suco de uva e o chá de camomila que serviríamos aos participantes, completando assim uma experiência múltipla dos sentidos.

Neto encaixou as caixas de som nos locais combinados. Ele já havia preparado, de antemão, as gravações dos sons que seriam tocados. Minha participação seria mais performática, “sequestrando” os participantes ao longo de seu percurso, pegando-os de surpresa, sem que os demais notassem, simulando uma hipnotização com um amuleto e convidando-os, em silêncio, a se transformarem em pássaros, dando-lhes um broche de pássaro e um apito de pássaros para que emitissem sons com ele. Isto fazia parte da intenção de misturar à atividade artística um caráter ritualístico e ampliar a interação dos participantes. Para reforçar a performance me paramentei com um chapéu, uma camisa branca hippie, um colar indígena provido de penas coloridas e o amuleto já referido. Apesar da aparência um tanto quanto dadaísta, o personagem criado cumpria a função de propor uma suspensão da realidade cotidiana e transportar os participantes para um mundo de imaginação e sonho.

E assim foi constituída nossa obra, o Pássaros Urbanos, por meio da qual procuramos enfatizar a percepção dos elementos sonoros em simbiose com outras percepções e com a reflexão, tudo isto trazendo a interação dos participantes como elemento complementar de forma que sua apreciação do evento fosse potencializada por meio das associações e projeções de sentidos individuais.

Dado o tempo reduzido, a realização do projeto criativo se revestiu de um elemento bastante dinâmico, favorecendo o desenvolvimento da criatividade e do trabalho em grupo. Vale ressaltar ainda que um elemento central dessa criação foi a valorização do processo, mais que a concepção de uma obra fechada, tanto pelo convite que a obra faz para a participação das pessoas

presentes quanto pelo dinamismo e improvisação que exige de quem faz sua performance. Aliás, esse caráter processual, de certa forma, também esteve presente no processo criativo, haja visto o pequeno tempo que tivemos para efetuar a criação e a necessidade de trabalharmos em grupo, englobando as buscas individuais de cada um de nós.

Esse requisito, por si só, já é um desafio, constituindo-se num verdadeiro exercício de alteridade. Creio que ele possa, sem dificuldade, ser comparado ao desafio de se viver em sociedade, pois, na vida social temos a silenciosa encomenda de nos orquestrarmos à vida da coletividade, assumindo papéis e garantindo o equilíbrio entre nossos interesses e a necessidade maior do bem coletivo. Para mim, particularmente, foi um grande desafio, pois sou compositor e estou acostumado a compor obras segundo a tradição erudita ocidental focada no individualismo. E, nas minhas obras individuais, sou o todo-poderoso, que define tudo, que não precisa fazer concessões, que escolhe tudo do começo ao fim, podendo transformar e alterar qualquer elemento à qualquer momento. Neste trabalho, coletivo, o cenário foi outro. Eu tinha o desafio de, ao mesmo tempo ser eu mesmo, porém sem submeter ninguém ao meu pensamento criativo. Minha torrente de ideias tinha que ser controlada para abrir caminho para a construção coletiva, assim como numa vida em sociedade, onde não há (e não deveria haver, jamais!) lugar para uma figura totalitária, que submete os demais aos seus caprichos. Ou seja, o desafio era duplo, tanto do aspecto estético, quanto do político.

Mesmo assim, dadas as minhas características, considerando que criar (principalmente se for música) é o grande prazer que tenho na vida e a atividade na qual encontro sentido para a minha existência, por conta da grande quantidade de ideias que irrompem em mim quando estou em um processo criativo tive a impressão de ter proposto coisas demais e, em alguns momentos, fiquei preocupado se não estava invadindo o espaço dos demais colegas de grupo. Porém, ao que parece, ninguém manifestou nenhum incômodo e, ao final, a obra, de fato, teve as ressonâncias de nós quatro, harmonizadas.

Em suma, o trabalho de composição da obra, além do desafio da criação e das características intrínsecas de uma produção de arte sonora ambiental, também foi um exercício de alteridade e, como tal, nos remete ao exercício da cidadania em um âmbito microscópico. Desta forma, também evidencia o caráter político da criação, ou seja, ele é uma obra de Arte Sonora Ambiental e Ecológica.

Pássaros urbanos – Sentir 3

Lívia Martins



Lívia Pereira Martins, paulistana, é licenciada em Artes com habilitação em Música pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Foi percussionista da banda marcial de Taboão da Serra e do Colégio Jardim São Paulo (2001-2008) e tocou na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo (2005-2007). Foi educadora musical do Projeto Guri (2009-2014), bolsista da Orquestra Universitária da USP (2011-2013) e professora de percussão da Banda Marcial de Serrana (2008-2010), da Banda Marcial de Sertãozinho (2010-2013). Atualmente, é percussionista da Banda Sinfônica do Exército Brasileiro (2014-), cursa pós-graduação em Educação Musical na Faculdade Cantareira (2018-) e leciona música na ONG Cure o Mundo, no Projeto Despertar Ecológico através da Música (2019-).

Em busca de novos conhecimentos ecológicos e de sua interdisciplinaridade com a Música, me inscrevi na disciplina de mestrado Tópicos Especiais em Educação Musical: Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica, ministrada pela Prof^a Dr^a Paula Molinari na Unesp. Inicialmente, me chamou atenção a palavra *ecologia* no nome da disciplina, pois venho procurando articular música e ecologia. As aulas de quatro horas seguidas por duas semanas foram intensas e muito produtivas. Paula as conduziu de forma simples, com muitos exemplos musicais, referências, práticas e muita participação dos alunos.

Achei incrível a proposta, que, no geral, era um estudo avançado de processos, práticas e teorizações em educação musical. Me suscitou vários *insights* sobre experiências que já vivera intuitivamente, como gravar ao acaso sons de pássaros para escutar depois, construir instrumentos musicais para fazer sonoplastia em apresentações ou improvisação livre com instrumentos musicais inspirada em paisagens.

Estamos num momento de incertezas devido à velocidade dos processos complexos do nosso planeta, que caminha para um caos por falta de uma *consciência planetária* global. Nos últimos anos, tenho procurado atenuar impactos ambientais para evitar problemas como o aquecimento global, a extinção de espécies, poluição, esgotamento dos recursos naturais e a degradação do ecossistema.

A ecologia levanta-nos um problema duma profundidade e duma vastidão extraordinária. Temos de defrontar ao mesmo tempo o problema da vida no planeta Terra, o problema da sociedade moderna e o problema do destino do homem. Isto obriga-nos a repor em questão a própria orientação da civilização ocidental. Na aurora do terceiro milênio, é preciso compreender que revolucionar, desenvolver, inventar, sobreviver, viver, morrer, anda tudo inseparavelmente ligado

(Morin apud Lago; Padua, 2017, p. 6).

A população ainda não atingiu o nível desejado de consciência ecológica; pode ser que as pessoas estejam pouco informadas sobre os riscos e ainda não tenham sentido a necessidade de mudar seus hábitos.

Marisa Fonterrada (2004) estabelece uma linha do tempo das sociedades antigas até a atualidade mostrando como a civilização humana mudou em diferentes épocas, chegando à necessidade de voltarmos nossa atenção para temas ecológicos, que hoje são de extrema importância.

Hoje, não existe dúvida de que vivenciamos uma profunda crise ambiental, de alcance mundial. O modelo industrial, cada vez mais difundido pelo processo de globalização, interfere profundamente na natureza, provocando alterações climáticas, destruição de florestas,

poluição da água e do ar, esgarçamento da camada de ozônio, para citar alguns dos sintomas mais preocupantes da crise

(Fonterrada, 2004, p. 36).

Nos últimos dez anos, tenho mudado meus hábitos de vida para dar minha contribuição ao meio ambiente. Tornei-me vegana e passei a reciclar, a plantar as sementes das frutas que consumo, a economizar água no banho, a construir instrumentos musicais a partir de materiais reciclados e a ler tudo o que posso sobre ecologia.

Durante a graduação em Música (2008-2013), construí meus primeiros instrumentos musicais com material reciclado. Vivia em moradia estudantil e, nos finais de semana, andava pelo *campus* à procura de bambus, pedrinhas e outros materiais sonoros.

Como proposta final da disciplina, a professora Paula pediu uma apresentação artística sonora ambiental tomando como referência o livro *Environmental sound artists: in their own words* (Bianchi; Manzo, 2016). Por afinidades na escolha de textos e em buscas pessoais, a professora sugeriu os grupos. No meu, éramos pessoas bem diferentes: a busca interior de Sergio era o silêncio de Schafer; a de Daniel, o autoconhecimento; a de Neto, conhecer melhor seus processos de criação e fazer com que as pessoas participassem desse processo. A minha busca, como disse, é o conhecimento ecológico e sua interação com a música.

Num primeiro momento, pensei em encaixar todos os materiais que havia criado anteriormente, pois tínhamos pouco tempo para preparar a apresentação, mas tive vários *insights* sobre o que poderia ser criado. Reutilizando materiais do nosso dia a dia, ajudamos a reduzir o acúmulo de lixo e, ao mesmo tempo, podemos dar asas à imaginação na construção de obras de arte musicais únicas.

Quando adentrei a prática como educadora musical no Projeto Guri (2009-2014), percebi que pela educação podem-se gerar mudanças coletivas significativas; trabalhamos temas transversais como reciclagem e construção de instrumentos a partir de material reciclado.

Voltando ao trabalho final, tínhamos que mostrar a busca de cada um do grupo; todas as ideias individuais foram bem aceitas nos dois dias de planejamento via WhatsApp e nas horas presenciais. Depois do primeiro encontro, fomos para casa colher os materiais que usaríamos na apresentação. Neto, que logo no início havia falado nos aparelhos de ar-condicionado, tão presentes no nosso cotidiano, se encarregou de colher sons de ar-condicionado e de pássaros, que ele mesmo gravou da janela de seu quarto na moradia estudantil da USP. Daniel coletaria poemas relativos a pássaros e levaria um espelho para que as pessoas vissem sua imagem refletida. Sergio arrumaria um amuleto e se transformaria num personagem místico. Eu faria esculturas sonoras em volta de uma árvore e levaria instrumentos e material para musicar o ambiente.

No primeiro dia, fizemos um passeio em volta do Instituto de Artes da Unesp começando no térreo, em frente ao elevador, onde há um pequeno jardim, em frente à lanchonete do prédio. Pensamos em musicar com sons de pássaros que saíam de caixas amplificadoras e distribuir apitos para que cada um pudesse participar do passeio musicando. Saindo pelo fundos, encontramos mais

ou menos trinta aparelhos de ar-condicionado; pensamos em aumentar seu som com caixas amplificadoras escondidas atrás deles. Mais à frente, encontramos uma escultura que parecia uma sereia; pensamos em aproveitá-la e sonorizar com sons de água e pássaros, que estariam em segundo plano devido ao som forte do ar-condicionado, e, quando desligássemos os aparelhos, as pessoas perceberiam a quantos ruídos somos submetidos.

Continuando o passeio, vimos uns bueiros que lembraram a instalação sonora de Max Neuhaus, “Times Square”. Pensamos em esconder no ralo caixas amplificadoras com sons de pássaros e então seguiríamos para uma árvore grande em direção ao estacionamento e exporíamos instrumentos musicais nos galhos e em volta da árvore.

Fomos para casa com muitas ideias, planejando o trabalho que aconteceria no dia seguinte. Pensei muito sobre o que estava vivendo, pois nesse mesmo dia participamos da apresentação do grupo I, “Jardim Simbólico”, uma experiência única que me aguçou os sentidos. De certa forma, estava muito envolvida com o trabalho e pensando em como ligá-lo a minha busca interior e ao que venho buscando diariamente, e me vieram à lembrança as aulas da professora Enny.

Em 2018, comecei a fazer pós em Educação Musical na Faculdade Cantareira (SP) e tive contato com a professora Enny Parejo. Sua filosofia de trabalho apoia-se numa visão do todo, opondo-se a toda forma de fragmentação dos processos de ensino-aprendizagem e de formação do ser humano, com uma concepção inovadora integrando o ser humano a seu meio ambiente. Segundo a professora Enny, precisamos “refletir sobre a situação do homem no mundo contemporâneo e sobre sua formação, são tarefas de alta complexidade”. Muitos educadores vêm percebendo a necessidade de mudanças relativas ao meio ambiente em função da crise ecológica. O processo de educação pode ser a chave para levar um grande número de pessoas a quererem ser seus agentes transformadores e se permitirem mudar e quebrar seus paradigmas por meio de orientações pedagógicas que permitam que os alunos reflitam sobre os grandes problemas ecológicos que sobrevirão se não houver mudanças (Parejo, 2018, p. 43).

São necessárias novas práticas pedagógicas na educação, que estimulem e desenvolvam no ser humano a religação com a natureza para a construção de um futuro sustentável, pensando no bem-estar das próximas gerações. É preciso aprender atitudes novas e mudar hábitos, discutir temas ecológicos que levem as pessoas a tomar consciência. Sem essas mudanças, caminharemos para um caos, e, se as pessoas não mudarem seus hábitos, enfrentarão muitas crises ambientais, talvez irreversíveis. Foi pensando nisso que me voluntariei para escrever um projeto junto com minha tia Maria Rita, que é doutora em Biologia e trabalha na ONG Cure o Mundo.

Em 2019, comecei a lecionar na ONG, com o Projeto O Despertar Ecológico através da Música, onde estamos trabalhando “A carta da Terra” e construímos instrumentos com material reciclado; os jovens são estimulados a criar, experimentar e reaproveitar o material reciclado disponível de forma divertida e motivadora, e o fato de construir seus próprios instrumentos faz com que desenvolvam um carinho especial não só por eles, mas pela música em geral.

Quando os instrumentos são finalizados, cada um leva o toque final da pessoa que o fez, e então vamos à exploração sonora, quando podemos vivenciar e observar questões relativas à acústica e à produção do som e fazer música por meio de composição ou improvisação. Depois, fazemos apresentações semestrais para a comunidade, com músicas criadas pelos próprios alunos e uma exposição de todos os instrumentos criados, e os jovens podem levar seus instrumentos para casa.

Nosso processo de criação artística sonora recebeu o nome de “Pássaros Sonoros”. Muitos pássaros se adaptaram ao mundo urbano e muitos moram em telhados de casas, em árvores de quintais ou nas ruas, em terminais de ônibus, em escolas, em muitos lugares da estrutura urbana que usam para se proteger de chuvas, tempestades ou do calor excessivo. A pouca natureza que ainda resta nos centros urbanos permite que esses pequenos animais possam nos agraciar com seu belo canto, que dificilmente incomoda uma pessoa. O som dos pássaros é uma contribuição sonora positiva no cotidiano urbano.

Outro fator muito importante a ser tratado numa luta em prol da consciência do som ambiental é a poluição sonora a que estamos submetidos, apontada como uma importante causa de conflitos sociais e que afeta inclusive a saúde pública. Essa questão é muito bem tratada em *Ouvido pensante* (Shafer, 1991) e *Afinação do mundo* (Shafer, 2012). No primeiro, Schafer (1991) mostra muitos caminhos educacionais em que combina profundamente a sensibilidade ao som e a curiosidade. No segundo, faz com que pensemos em mudanças na educação musical fugindo aos antigos padrões e transformando o modo como convivemos com os sons que nos cercam.

Para Fonterrada (2004b, p. 56):

[...] o trabalho de Murray Schafer seria mais bem classificado como educação sonora do que propriamente educação musical, termo, em certa medida, comprometido com procedimentos, escolas e métodos de ensino. O que ele propõe deveria anteceder e permear o ensino de música, por promover um despertar para o universo sonoro, por meios de ações muito simples, capazes de modificar substancialmente a relação ser humano/ambiente sonoro.

A proposta de Schafer é adequada a nosso país; privilegia o uso do ouvido e voz e valoriza a paisagem sonora, fazendo com que cada pessoa perceba os sons a sua volta e avalie criticamente o ambiente acústico em que vive, podendo propor soluções para uma melhor qualidade de vida.

A crise ambiental decorre da resposta da natureza à irreflexão do ser humano, que não se preocupa com os processos naturais e suas consequências e degrada o ecossistema natural. Órgãos maiores e Estados não dão a devida atenção à necessidade de mudança de hábitos da massa que está sob seu controle, dando preferência a uma educação tecnicista e cartesiana que inibe questionamentos e forma pessoas desinteressadas de grandes mudanças. Como seria o ambiente sem o som dos pássaros? Será que um dia não os escutaremos mais?

Para saber lidar com essa problemática, é preciso aprender atitudes novas e adotar novos hábitos, condizentes com os princípios da ecologia. Outro ponto a considerar é que qualquer mudança não se dá unicamente por decisões governamentais ou legais. O importante é que a sociedade abrace a questão e modifique seus hábitos, contribuindo para sua solução. Essas questões precisam ser discutidas para que os princípios

da ecologia sejam compreendidos e adotados por todos os segmentos da população

(Fonterrada, 2004a, p. 38).

Essa problemática está presente no trabalho de avaliação final, em que a professora Paula nos orientou a seguir a busca individual como base para o processo da performance da apresentação. Pois bem, no segundo e último dia de preparação e apresentação de “Pássaros urbanos”, nos reunimos para organizar o ambiente. De início, estávamos todos concentrados em nossa busca individual, mas pensando no coletivo, em modos de complementar a busca do outro. Sergio me ajudou a selecionar o material que eu levava para usar no nosso passeio sonoro, além de me dar muitas ideias legais. Amarramos na árvore os instrumentos que construí e usamos outros instrumentos de percussão, feitos de bambu, para que as pessoas interagissem com eles quando chegassem ao ambiente. Para simular o som do mar, pusemos dois baldes e um instrumento feito com garrafa *pet* cortada ao meio e com furinhos no fundo perto da escultura que lembrava uma sereia. Ao lado da sereia, colocamos sinos musicais, que eu entregaria para as pessoas musicarem o espaço até o ponto seguinte.

Nos encontramos para um passeio final de preparação. Num ponto inicial, Neto dispôs as caixas amplificadoras com sons de pássaros; Sérgio foi vestir seu figurino, e Daniel, que seria o guia, distribuiu os poemas de pássaros e colocou o espelho dentro de um livro. Dali, seguiríamos por um corredor de ar-condicionados onde Neto esconderia as caixas amplificadoras.

Por fim, estavam todos reunidos para dar início ao passeio sonoro dos “Pássaros urbanos”, que ocorreu em 27 de setembro de 2019, por volta das 20h30. Estava tudo preparado. Optamos por nos comunicar com as pessoas por gestos e olhares. Tudo começou no saguão do Instituto de Artes da Unesp. Saímos em direção ao jardim de entrada, onde paramos para apreciar o som dos pássaros; então, Daniel entregou o primeiro verso. Sergio tocava o apito no fundo e apareceu pouco – era como se ele fosse um encantador de pássaros, e usava um amuleto e apitos para encantar as pessoas e transformá-las em pássaros.

Seguimos para o corredor cheio de aparelhos de ar-condicionado, com muitos sons urbanos, de carros, buzinas, pessoas trabalhando. O som dos aparelhos estava forte; no meio do corredor, estava o espelho dentro do livro: as pessoas chegavam perto e viam sua imagem refletida. No fim do corredor, eu estava fazendo a performance do som da água, até que Neto desligou as três caixas amplificadoras, e os participantes conseguiram ouvir melhor o som da água acompanhado dos sons dos pássaros que foram encantados por Sérgio. Os participantes chegavam perto e experimentavam fazer o som da água. Eu entreguei um sino para cada um, para que todos pudessemos criar e tocar uma música juntos, independentemente da diversidade pessoal que havia ali.

Figura 11 - Performance do som da água



Fonte: Acervo pessoal da autora

Seguimos para o corredor de bueiros e, bem do fundo, ouvíamos os sons dos pássaros. Alguns pararam de tocar para escutar melhor e fizeram uma roda em volta do bueiro para apreciar aquele som.

Depois, seguimos para o último ponto do nosso passeio. Eu recolhi os sinos, e os participantes interagiram com as esculturas sonoras penduradas na árvore. Aos poucos, distribuí instrumentos musicais e suco de uva e, do lado do terminal Barra Funda do metrô, por um momento pude escutar o som a minha volta, fazendo sumir do meu ouvido o som constante de motores de ônibus, pessoas falando o tempo todo, buzinas e som do metrô, entre outros; os participantes estavam explorando livremente os sons disponíveis naquele lugar.

Para finalizar, recolhemos os instrumentos e entregamos fitas de ginástica rítmica para simular leves asas batendo suavemente, sem emitir nenhum som; ao mesmo tempo, todos os participantes iam voltando ao som real cotidiano daquele lugar: buzinas, motores de carro, trens, ônibus, ares-condicionados, pessoas falando...

Figura 12 - Alunos e professora da disciplina Arte Sonora



Fonte: Acervo pessoal da autora

Não sei ao certo o tempo que durou a atividade; não estávamos preocupados com isso. Deixamos que as coisas acontecessem naturalmente, que todos aproveitassem os momentos e participassem como quisesse cada um. No fim, toda a experiência da preparação foi superada pela participação de todos e fluiu totalmente diferente do que eu havia planejado. Ainda assim, eu fiquei satisfeita por trabalhar com as diferenças de cada um do grupo, num trabalho conjunto que continha a busca interior de cada um.

Pássaros urbanos – Sentir 4

Daniel Michelotto



Daniel Michelotto mora em São Paulo, é *designer* e artista, formado e pós-graduado em Design de Interiores pelo Centro Universitário Toledo (UniToledo), de Araçatuba. Pesquisador apaixonado das cores e discente da história do *design* e da arte e coralista no naipe de tenor no Coro da Vila. Participou como aluno especial na disciplina Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica, pois pretende ingressar no mestrado em Design da Unesp.

A felicidade é o sentido e o propósito da vida, o único objetivo e a finalidade da existência humana.

Aristóteles

A felicidade como propósito sempre foi a minha filosofia de vida. Quando a Prof^a Paula Molinari nos propôs um trabando provocando-nos a pensar em nossa busca individual, eu pensei em alcançar o meu pelo autoconhecimento.

A filosofia socrático-platônica parte da premissa de que a racionalidade deve controlar e dominar todos os nossos instintos. É como reconhecer nossa condição de animais (racionais, mas animais), mas querer dominar essa característica ao invés de reconhecê-la e entendê-la, ou seja, reconhecer e aprender a lidar com o fato de que não somos apenas razão, mas também instinto.

Com isso, a sociedade ocidental se desenvolveu com uma visão equivocada, devendo subordinar essa característica, ao invés de buscar um equilíbrio, como preconizou o filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Na entrada do oráculo de Delfos, já constava a famosa frase “Conhece-te a ti mesmo”. Um dos pontos principais da teoria de psicologia analítica de Carl Jung é a sombra, o lado ignorado de nossa consciência. Baruch Espinosa e Sigmund Freud acreditavam que o autoconhecimento é uma conquista que traz saúde e liberdade. Milênios se passaram, e a humanidade continua em sua jornada em busca do autoconhecimento.

Para encontrar seu propósito de vida, é importante a pessoa se conhecer. O autoconhecimento é um processo contínuo. Quanto mais me conheço, mais vou me aproximando de meu propósito de vida, mais vou conhecendo minhas intenções profundas, geradoras desse propósito.

À medida que vou clareando para mim mesmo essas intenções, meus propósitos vão se adequando à vida, segundo minha visão de mundo. E só então um sentimento de felicidade vai se tornando parte de meu dia a dia, para além de erros, frustrações, fracassos. Porque realizarei meu real propósito de vida, pois minha vida terá sentido.

Qual é sua história? Quais são seus valores? Suas motivações? Como os outros personagens da sua vida entendem que você é? O que significa conhecer a si mesmo e, o mais importante, sendo isso possível, qual poderia ser a verdadeira utilidade dessa qualificação? E como fazer isso? Ou, melhor, por onde começar? E, afinal de contas, como podemos conhecer a nós mesmos? Ao começar a responder algumas dessas questões, também começamos a ligar os pontos de nossa identidade, algo que terá consequências positivas em diversos aspectos de nossa vida.

O conhecimento é, cada vez mais, um pré-requisito para que nossa vida pessoal e profissional tenha movimento, sucesso ou melhores resultados. Seja o conhecimento individual (autoconhecimento) ou o conhecimento de áreas específicas para aplicarmos a nosso trabalho. Com isso, o medo de falhar, o receio de não conseguir ou a raiva por não alcançar os resultados que queremos ficam também mais presente em nosso dia a dia. Esses sentimentos negativos fazem com que o conhecimento pareça algo complicado ou “para poucos”.

Tão intrigante quanto isso, o autoconhecimento parece ainda mais distante. Estamos sempre enxergando fora de nós o que queremos conquistar: sucesso, fama, dinheiro, felicidade, amor, estabilidade etc. Agimos como se tudo isso estivesse longe, como se exigisse um tempo e um esforço grandes demais, o que nos faz esquecer de olhar para dentro e refletir sobre nossa vida.

Autoconhecimento significa estar consciente de quem somos na essência. Descobrir no mais profundo e verdadeiro Eu quais são nossas características principais, que nos fazem agir como agimos, ser quem somos ou ter os resultados que temos.

Ao falar em autoconhecimento, é indispensável falarmos também em consciência. A consciência é o que faz o ser humano poder observar e interagir com tudo o que existe dentro e fora de si. A partir da consciência, é possível tirar conclusões próprias e verdadeiras sobre o que é melhor e pior para sua vida sem tanta influência de sentimentos negativos como o medo, a raiva, o orgulho ou qualquer um que possa prejudicá-lo.

Portanto, para ter mais autoconhecimento em nossa vida, temos que trabalhar nossa consciência. Ter ciência ou estar ciente de cada vez mais coisas que acontecem dentro e fora de nós, sejam pensamentos, emoções, sentimentos, ações ou o que dizemos. Dar esse primeiro passo para trabalhar a consciência é a chave para os ensinamentos de que falo neste artigo. A decisão de escrever sobre autoconhecimento foi exatamente porque foi (e ainda é) a melhor prática que já fiz na vida para melhorar meus resultados e conseguir tudo o que quero para mim.

A verdadeira profissão do homem é encontrar seu caminho para si mesmo.

Herman Hesse

Foi com essa e com outras frases que me dei conta de que o caminho do autoconhecimento só traria bons frutos para minha vida. Comecei aos poucos, observando pensamentos, lendo bons livros e mudando atitudes que deixaram de ter sentido para mim. Quando menos esperava, estava imerso em novos e bons pensamentos e resultados, apenas por ter me entregado a mim mesmo.

A liberdade que o autoconhecimento gera faz com que nenhum assunto seja tão difícil que não possamos estudá-lo ou que nenhum exercício detalhado e exaustivo nos frustrasse, porque somos capazes de reconhecer nossos limites e, se assim o quisermos, transpô-los. Ela nos permite escolher o que queremos e o que não queremos, do que ser ou não ser, de forma lúcida e pontual. Sem caminhos preconcebidos ou esperados.

Ao escolher o caminho do próprio conhecimento, escolhemos uma missão para a vida toda, mas que também nos renderá sólidos frutos em nossa educação. Saber uma escala porque devemos é diferente de escolher estudá-la porque compreendemos sua relevância em nossa formação. Esse amadurecimento provém dessa reflexão, da permissão de escolher o que queremos da música para nós e nossa guitarra, nossa harpa, nossa voz...

Assim, adentramos uma jornada mais reflexiva sobre a ideia de que apenas a racionalidade seria capaz de nos levar à *eudaimonia*, à felicidade, e que nossos instintos deveriam ser dominados ou controlados para não nos levar à ruína. Controlando-os, nos afastaríamos dos demais animais. Essa ideia prepondera ainda hoje. Ainda acreditamos que somos seres à parte da natureza, seja pela

crença de que fomos criados à imagem e semelhança de Deus ou por acreditar que somos os únicos seres racionais (ou os mais racionais).

Investir em autoconhecimento é envidar esforços para entendermos a nós mesmos em todos os âmbitos. Com a compreensão profunda de quem somos, é possível descobriremos nossas qualidades e capacidades, assim como os pontos que devemos melhorar. Além disso, é possível aprendermos a lidar com tudo isso e encontrarmos oportunidades para nos desenvolver constantemente. O exercício regular desse conceito ainda nos permite compreender melhor as pessoas a nossa volta.

Finalmente, podemos ter a música como mais um meio de conhecimento de nós mesmos, um espelho que nos lembre sempre que a jornada é trabalhosa, mas gera resultados. Afinal, por que não ser um indivíduo pensante que usa da música como meio para ser?

A música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende.

Arthur Schopenhauer

Esse não é um processo fácil nem indolor. Se ver diante do espelho falho e com traumas de aprendizagem demanda paciência e dedicação, mas, ao final, nos levará não a transpor esses obstáculos como a assimilar conceitos que antes pareciam distantes. A aprendizagem e o conhecimento não estão separados de nossa personalidade e vida consciente; ao contrário, somos seres que agimos sempre a partir de vivências positivas e negativas ordenadas de acordo com nossas respostas.

Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música.

Aldous Huxley

Se pretendemos descobrir tudo o que somos, devemos antes examinar tudo o que não somos.

Em busca de mim

Como disse Sócrates, o pai da Filosofia: “Se o que procuras não achares primeiro dentro de ti mesmo, não o acharás em lugar algum”.

Quando decidi buscar o autoconhecimento, comecei a prestar mais atenção em mim, dei-me a chance de aparecer como realmente sou, sem amarras, sem neuroses e sem julgamentos.

Nessa transição, decidi fazer isso, mas esquecendo um pouco dos outros e olhando mais pra mim, entendendo o autoconhecimento.

Chegou o momento de sairmos da infância evolutiva em que ainda nos encontramos como sociedade. É o momento de tomarmos as rédeas de nossa vida, de sermos os verdadeiros

responsáveis por nossas escolhas. A imperfeição não é um estado que se presta a correção, mas antes uma evidência clara de que só existimos para nos transformar em algo mais.

Sinto que, na nossa sociedade, isso pode soar egoísta, pois, em geral, temos a ideia de que é ruim pensar primeiramente em nós mesmos, mas, na verdade, acabamos fazendo isso de uma maneira ou de outra. Se começamos a nos priorizar no caminho do autoconhecimento, damos voz ao que realmente queremos, a nossas dores e a nossos sonhos.

Ouvir a nós mesmos é um processo que faz bem não só individualmente como também a outras pessoas, pois começamos a entrar num fluxo de coisas boas.

Quando resolvemos nos respeitar, nossa confiança exala, tudo se transforma, e acabamos naturalmente transmitindo isso para outras pessoas, o que nos põe num fluxo de coisas boas que nos faz acreditar que tudo pode melhorar. O mundo não fica belo de repente; é importante ver também os desafios da vida, mas o modo como decidimos encarar essas situações é que faz toda a diferença.

Antigamente, quando ouvia a frase de Gandhi “Seja a mudança que você quer ver no mundo”, eu imaginava uma revolução, imaginava quanto eu deveria fazer para mudar o mundo, mas, com o tempo, percebi que a mudança de que ele falava era mais interna do que externa, pois, quando se começa a olhar para si mesmo, esse processo de mudança acaba afetando as outras pessoas.

Minha maior gratidão é ouvir “Você me inspirou a agir por mim mesmo!” Isso é tão incrível!

Escolhemos caminhos todos os dias. Podemos fazer o que queremos, o que achamos certo, e nosso sucesso como pessoa depende dos caminhos que escolhemos.

Não é fácil decidir desconstruir nossos muros, pois, em algum tempo percebemos, como advertiu Jung, que “Quem olha para fora sonha e quem olha para dentro desperta”.

Chegamos a um ponto em que não há mais como dizer que fizemos ou deixamos de fazer alguma coisa porque tal coisa não pode ser universalizável, como imaginou Kant. Não existe uma receita universal para termos bons encontros, encontros alegres. A vida não é perfeita, mas composta de bons e maus momentos. A sociedade contemporânea vem encontrando dificuldade justamente de lidar com esses maus encontros ou, como Nietzsche as chama, “as tragédias da vida”, que são inerentes à própria vida.

Não existe uma vida perfeita, idealizada; o que existe é a vida vivida, a vida do dia a dia, do ser inserido no mundo, da *dasein* de Martin Heidegger.

Portanto, é nesta realidade que devemos procurar os bons encontros, mas também saber lidar com os encontros ruins. Não devemos abdicar da vida presente esperando que se cumpra a promessa de uma recompensa numa vida metafísica futura. Não se está aqui negando ou afirmando a crença numa existência depois desta, mas apenas dizendo que devemos, nesta vida que temos, procurar os bons encontros, os momentos alegres, aqueles momentos que aumentam nossa potência de agir.

A tarefa de encontrar nossos momentos alegres é individual e não se deixa delegar.

Pela boca de seu profeta Zaratustra, Nietzsche afirma que devemos realizar duas transmutações para alcançar o *übermensch*, o além do homem. Primeiro, seríamos camelos, e nossas

corcovas são aqueles valores morais reativos que carregamos nas costas e que não nos permitem encontrar os nossos próprios. Vem a primeira transmutação. Nos transformamos de camelo em leão, com cuja força e ferocidade quebramos as corcovas aprisionadoras. Mas sobrevém a necessidade da segunda transmutação. A força do leão não é a ideal para encontrarmos nossos valores, e, assim, devemos passar por nova transmutação. Agora, nos transformaremos em criança, e, com isso, nos tornamos um grande quadro em branco que pode ser preenchido, individualmente, com aqueles valores e aqueles bons encontros capazes de nos proporcionar um verdadeiro aumento de nossa potência de agir.

Essa é a receita do autoconhecimento para Nietzsche. Entender genealogicamente a origem dos valores que nos aprisionam, destruí-los e, depois disso, encontrar nossos próprios valores.

Estudar a si mesmo é a arte mais difícil.

A arte evoca o mistério sem o qual o mundo não existiria.

René Magritte

III

Jardim Simbólico



Jardim Simbólico – Sentir 1

João Lucio de Moraes



João Lucio de Moraes é músico, compositor, professor-pesquisador e arteterapeuta. Tem graduação em Comunicação Social pela UMC, especialização em Educação Musical pela UNICSUL e em Arteterapia pela UNESP. Estudou regência de coro e composição na ULM. Em 2011, participou do curso Music, Creativity and Listening, com o compositor Murray Schafer, no IA da UNESP. É mestrando em música pela UNESP, sob a orientação da Profa Dra Sonia Albano. Como instrumentista, integrou grupos de jazz, bossa nova, MPB, rock, pop, reggae e outros. Trabalha como educador e com música de cena e faz produção musical de bandas independentes de vários gêneros populares. Compôs peças para piano solo e pequenas formações do gênero erudito.

Este capítulo descreve sucintamente alguns momentos de uma proposta de vivência sonora desenvolvida no campus do IA da UNESP São Paulo na disciplina de pós-graduação Arte Sonora e/ou Ecológica, ministrada pela Profa Dra Paula Maria Molinari entre os dias 15 e 28 de setembro. Alguns pontos são descritos e analisados de acordo com as expectativas do grupo e dos resultados alcançados desde sua concepção até a elaboração e a execução.

Os primeiros encontros

A primeira semana foi de estudos teóricos com leituras e minisseminários realizados pelos alunos para se definir Arte Sonora Ecológica e Ambiental, conhecer propostas de vários artistas, ter acesso ao estudo de técnicas composicionais como soundwalk, two ways, soundscape, sonification e ecolocation e apreciação de obras. Em outro momento, fizeram-se exercícios de escuta de acordo com a proposta pedagógica do compositor, escritor e educador musical canadense Raymond Murray Shafer. Também se desenvolveram outras atividades como os dois exercícios de deep listening, um dos quais é descrito aqui, por estar diretamente ligado à proposta do Jardim Simbólico. Após alguns exercícios de escuta e criação que representavam um soundscape, desenvolveram-se atividades com os alunos divididos em dois grupos. Após um debate sobre elementos de criação e estimulando cada aluno a criar algo que fosse significativo para seu trabalho com arte, a Profa Paula ouviu cada proposta e, em função de afinidades e aproximações, sugeriu a formação de três grupos, que fariam uma criação coletiva, além dos trabalhos que seriam desenvolvidos individualmente.

O grupo Jardim Simbólico

O grupo cuja experiência se relata aqui tinha quatro membros: dois mestrandos em música, uma mestranda em artes cênicas e uma doutoranda em design. Esse grupo de caráter interdisciplinar fez um breve brainstorming e, da articulação de ideias que dialogavam entre si, surgiu o desejo consensual de construir um jardim sonoro. Essa concepção decorreu de exercícios de deep listening; em particular, da percepção dos sons urbanos ao redor do estacionamento da universidade, uma ampla área com solo irregular e espaços gramados com árvores e outros com pedras soltas, cercado por duas ruas, uma próxima a uma estação rodoviária e uma ferroviária e outra, a uma de metrô. A rua do lado oposto, com tráfego menos intenso àquela hora (aproximadamente 20h30), dá acesso a importantes rodovias da cidade de São Paulo. A proposta era uma escuta meditativa e ativa e a busca da reprodução vocal dos sons significativos que se destacassem e que estivessem dentro da tessitura vocal de cada membro do grupo. Se não fosse possível reproduzi-lo, o som deveria ser produzido mentalmente enquanto durasse o som real. Ao longo do exercício, a variedade de sons contínuos, sequenciais, esporádicos, com diferentes intensidades, sobreposições e superposições passou a ser considerada não ameaçadora, como normalmente parecem alguns sons comuns em grandes cidades, mas um objeto de contemplação.

Uma das causas que aventamos para esse estado de ser em equilíbrio foi a proteção sugerida pelo espaço, com a presença de elementos naturais que nos isolavam fisicamente de toda agressividade do movimento urbano, o que permitiu um trabalho contemplativo, a salvo de um eventual estado de alerta a cada som, identificada ou não sua fonte, mas numa escuta ativa, associando as várias sonoridades a uma obra única.

A ideia do Jardim Sonoro

O conceito de jardim medieval remete a um espaço isolado nos castelos, onde as pessoas relaxavam, afastando-se física e emocionalmente das pressões do cotidiano agitado da corte. O contato com a natureza parece proporcionar ao homem uma sensação de retorno a suas origens: a terra, seus minerais, pedras, árvores, ramos, folhas, água e a sutileza da sonoridade dos insetos e dos pássaros, elementos dispostos harmonicamente; o equilíbrio do ecossistema que pode concorrer simbolicamente para uma escuta ativa e a pessoa logra resgatar elementos que fazem parte de sua origem. O trabalho de jardinagem procura um equilíbrio entre o homem e a natureza. Jardins clássicos como os de Versalhes ou de Viena são “manicurados” (SCHAFER, 2001), e encontramos muita simetria entre as árvores, pela poda de suas copas, pela escolha das flores e das fontes, pelas alterações do solo, enfim, eles favorecem um estado de tranquilidade, repouso e contemplação, onde, em termos sonoros, predomina o silêncio ou algo muito próximo a ele. Os parques e jardins contemporâneos cumprem uma função semelhante criando uma oposição ou, melhor, um complemento ao caos urbano, formados por sons que muitas vezes são produzidos com a finalidade de alarmar, pedir passagem e mesmo ameaçar, que surgem subitamente e muitas vezes indicam pressa ou impaciência. A proposta do grupo foi preparar para os demais colegas de sala uma vivência sonora que apresentasse simbolicamente, no sentido schafariano, não um mero estímulo que conduzisse a uma resposta ou representação literal, mas que pudesse sugerir outras conotações, despertar emoções, pensamentos que sugerissem aproximações entre eventos sonoros aparentemente distantes.

A preparação do espaço

O grupo escolheu o seguinte trajeto: encontro de todos os alunos da disciplina no hall de entrada do prédio de Artes, próximo aos elevadores. Haveria uma concentração em frente a um corredor relativamente estreito, com comprimento de aproximadamente 100 metros, até uma porta corta-chamas que dá acesso a uma área aberta onde há uma pequena rampa com o solo em terra e pedras soltas. Esse caminho, que faz parte do estacionamento, é cercado por árvores e pequenas áreas com grama e foi escolhido para receber o jardim simbólico. O jardim foi construído com os seguintes materiais, fornecidos pelo coordenador do curso de Artes Visuais, o Prof. Dr. Agnus Valente: uma porta pintada de preto com fixação no batente e dois bambus amarelos com cerca de

dois metros e meio de comprimento, que foram diagonalmente apoiados nas partes superiores dos batentes da porta, o que sugeriu uma forma triangular na entrada do jardim— um símbolo de ascendência, transcendência. Entre os bambus e a porta, foram colocados alguns galhos secos para complementar a imagem simbólica do jardim. Na parte interna, foi montada uma pequena fogueira dentro de uma lata. Esse ambiente acolheria os colegas após uma breve viagem sonora do grupo.

A proposta de vivência sonora

Definidos os espaços e o roteiro do trajeto, passamos a planejar as intervenções e interações sonoras e a escolha de materiais e objetos sonoros que pudessem representar e apresentar sons referenciais ou não. O grupo propôs um trabalho respiratório inicial, objeto de pesquisa de Gisele Lavallo, que está detalhado em outro capítulo deste livro. Dos oito alunos da disciplina, sete tiveram os olhos vendados e um usou um par de fones de ouvido ativo à prova de som, mas não vendou os olhos. Esse grupo foi organizado em fila indiana, com as mãos sobre os ombros do colega em frente ao corredor, e conduzido inicialmente em silêncio, pois havíamos combinado que não haveria comunicação verbal durante a vivência. O grupo caminhou lentamente rumo à porta que dava acesso ao estacionamento. Durante o trajeto, começaram alguns sons, com os passos que se foram gradativamente intensificando, seguidos de sons que sugeriam chuva, com estalos de língua e de dedos e toques alternados das mãos sobre as pernas, também em crescendo e depois diminuindo. Quando estávamos na metade do trajeto, tocamos um apito de chamar pássaros, e um ataque forte em forma de trinado (pela ressonância do ambiente) tomou proporções muito próximas à de um sinal de alarme, não em termos de amplitude, mas pela característica timbrística do instrumento. Após alguns segundos de silêncio relativo, um instrumentista posicionado no início do corredor começou a tocar um surdo— um obstinado rítmico em dinâmica forte. O som do tambor se aproximava rapidamente do grupo, que se encontrava na metade do trajeto, e sua intensidade sonora aumentava tanto pela execução como pela proximidade física proporcionada pelos passos ligeiros do instrumentista. Enquanto isso, a pessoa que conduzia o grupo retardava o passo em direção à saída. Quando o tambor estava a cerca de dois metros do grupo, houve um corte súbito. Após alguns segundos de silêncio relativo, sons de suspiros sugeriam alívio após uma situação de tensão e foram emitidos pelos que conduziam o grupo, que respondeu à proposta imediatamente. Mais alguns metros, quando só se ouviam passos e respirações ofegantes em direção a uma calmaria, a trava interna da porta de incêndio produziu um forte impacto sonoro. Após a passagem pela porta e a ampliação do espaço sugerido pelos sons das ruas paralelas ao prédio e pelo ar da noite, criou-se um contraste com o espaço claustrofóbico e reverberante do corredor.

A segunda etapa do trajeto foi realizada em terreno irregular; pedras soltas, pequenas inclinações e breves estabilizações proporcionavam uma experiência sensorial variada, pois os

estímulos partiam de várias fontes e de diferentes direções, com sonoridades não mais direcionais como as que foram produzidas no corredor. Sons de pisadas em pedras, passos arrastados e imprecisos, sons do tráfego, buzinas, metrô, trem a certa distância. Também o som de uma flauta transversal se utilizando de técnicas estendidas que representavam o vento e cantos de pássaros. Improvisaram-se melodias com vários apitos que sugeriam mais pássaros, réu-réus e pequenos instrumentos de percussão; improvisos vocais e de sons corporais criaram um complexo e sutil contraponto durante aqueles minutos de caminhada. Às vezes, alguém passava correndo ao lado do grupo com algum instrumento, como um elemento surpresa que poderia anunciar alguma mudança repentina na possível sensação de estabilidade que começava a se formar. Após alguns minutos, o grupo chegou ao destino.

Ainda de olhos vendados, as pessoas formaram um semicírculo numa cobertura por grama—talvez a primeira sensação de chegada tenha sido proporcionada pelo contato com a maciez do solo. Ao retirar as vendas, todos se depararam com o pequeno portal descrito acima. Alguém abriu a porta por dentro, e todos foram convidados a entrar. Ao ultrapassá-la, viram-se diante de uma pequena fogueira.

Uma preocupação nossa era que o grupo não se dispersasse naquele momento, pois não havia nenhum limite físico depois do portal, mas todos ficaram em volta da fogueira. Quem havia tocado o tambor no corredor passou a tocar alternadamente um par de tubos de PVC afinados em quartas justas, com uma rítmica semelhante à do ostinato criado pelo tambor no corredor, mas o som produzido soava piano e formava um centro harmônico para a flauta transversal que improvisava uma melodia no outro lado do jardim.

Aos poucos, as pessoas foram se sentando no gramado, e alguns instrumentos musicais como kalimba, réu-réu, reco-reco em forma de sapo, apitos variados e ganzás foram postos à disposição para que cada um pegasse aquele que mais o atraísse e participasse de um improviso coletivo.

Quem propunha as atividades sugeria que alguém trocasse de instrumento com outro; surgiram duos, trios e, finalmente, uma improvisação livre com instrumentos e vozes.

Essa música durou vários minutos e foi parando aos poucos, quando alguns membros do nosso grupo passaram oferecendo bolo aos participantes, uma proposta de Gisele e Robert que está detalhada e justificada em outro capítulo.

Após a degustação, muitos voltaram aos instrumentos. Fizeram improvisos vocais, outros se deitaram sobre a relva, e o tempo poderia se estender indefinidamente...

Mas outros colegas apresentariam seu trabalho, e começamos a avisar as pessoas que era hora de encerrar.

Reflexões sobre a proposta e o processo

Depois de refletir sobre as propostas apresentadas, o grupo definiu alguns objetivos das atividades. Um deles era vender os olhos de todos os participantes exceto um, que observaria toda a cena com um par de fones ativos à prova de som, para criar situações que ampliassem as sensações provocadas pelos estímulos sonoros durante a meia hora da vivência. Pensamos que essas sensações deveriam ser experimentadas em seus extremos, permeadas por momentos ambíguos, despertando expectativas ativas e criativas.

A primeira fase se desenrolaria no corredor, cujos sons – conforme foi relatado depois, numa conversa com todos os participantes – tinham conotação de incômodo, ameaça ou incerteza, fosse pela forma como se apresentavam ou por alguma associação psicológica feita pelo ouvinte. Nesse momento, a ideia era criar um contraste absoluto com as sensações vivenciadas quando da chegada ao jardim. Quando os ouvidos estivessem mais aguçados pela experiência anterior da retirada das vendas e o contato com certos elementos que deram certo conforto e segurança, como o convite para entrar, a liberdade de se sentar ou se deitar no gramado, o aconchego de uma fogueira e o oferecimento de algo para comer, outro simbolismo presente num jardim, teria a conotação de um bom fim de jornada.

O trajeto após o corredor, do início do estacionamento até o portal do jardim, pode ser considerado um momento de transição entre situações extremas. O terreno irregular, as pedras, os sons distantes e próximos sugeririam certa instabilidade. Todo o trajeto deveria apresentar um tema ou um fragmento sonoro que variasse, permeasse e unificasse a vivência. Um ostinato seria tocado no tambor durante a travessia do corredor, em forma de passos ligeiros sobe as pedras do estacionamento paralelamente à fila do grupo que caminhava, e finalmente seria reapresentado pelo par de tubos de PVC logo após a chegada ao jardim. Nas três aparições, haveria variações tanto na fonte sonora quanto na dinâmica.

Uma última reflexão...

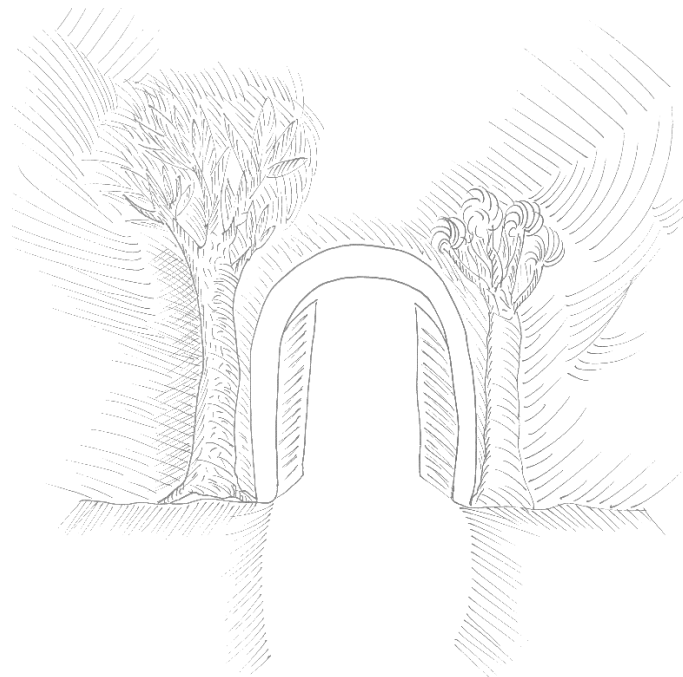
Com essa proposta, procuramos apresentar diversos graus de comunicação que uma vivência estética pode proporcionar, em que sons semelhantes podem criar sensações opostas, assim como proporcionar diferentes formas de relação do ser com o tempo.

Depois das atividades, muitos colegas declararam que a travessia pelo corredor foi o trecho mais difícil do trajeto e demorou muito a passar, mas, mesmo tendo havido um tempo bem maior para as atividades livres e espontâneas realizadas no Jardim Simbólico, só os membros do nosso

grupo se preocuparam com o encerramento da atividade, o que foi recebido com certa surpresa por alguns colegas, que declararam que gostariam de ter ficado ali um pouco mais.

Essa breve e intensa experiência estética vivida pelo grupo, por nós quatro e individualmente proporcionou a todos a possibilidade de imersão no pensamento de alguns autores a partir das práticas sugeridas nas aulas, nos momentos de criação individual/coletiva, nas negociações de curtíssimo prazo, nas decisões estéticas e estratégicas que partiam de insights em linhas e tramas, nas composições espontâneas e instantâneas e nas sensações fugazes que, acreditamos, seguirão inspirando práticas futuras.

Figura 13 - Jardim Imaginário



Fonte: O autor

Figura 14 - Jardim Construído



Fonte: O autor

Jardim Simbólico – Sentir 2

Gisele Lavalle



Gisele Lavalle é atriz e produtora cultural. Paulistana, vive atualmente entre a cidade e o mato. Sua formação profissional tem como base a Comunicação, as Artes Cênicas, a Música e a filosofia Taoista. Atua como artista em artes cênicas e audiovisuais e como facilitadora em programas artísticos. Graduada em Comunicação Social e com experiência de mais de 20 anos em produção nos mercados artístico e corporativo, trabalhou com artistas como Mikhail Baryshnikov, Alvin Ailey, Pilobolus, Twila Tharp e com grandes empresas nacionais e multinacionais. Mestranda em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP, pesquisa a potência criativa do vazio revelada na voz em processos de composição artística, com orientação da Profa Dra Wânia Storolli.

Qual é sua busca?

Com essa pergunta, a Prof^a Dr^a Paula Molinari introduziu a proposta de criação artística aos alunos da disciplina Arte Sonora Ambiental e/ou Ecológica no curso de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

Dar uma resposta objetiva a algo tão complexo já configurou o início da própria composição do exercício.

O interessante é que, ao verbalizar a resposta, minha busca pareceu muito óbvia, antiga, a “mesma de sempre”: desenvolver mais harmonia entre a escuta e a expressão da voz e do corpo.

Desde a infância, me chamam atenção tanto essa lacuna entre o que se diz e o que se ouve, entre pensamento e ação, entre emissão e recepção e outros tantos pares relativos aos elementos da comunicação, como a própria consciência desse processo.

E qual é sua busca original neste momento?

Aprofundando a investigação, surgiu esse novo questionamento. Trazer ao momento presente uma inquietação antiga seria uma boa forma de atualizar minhas motivações e referências, desenhando novas camadas na pesquisa.

Pensei, então, que seria motivador aplicar esse meu desejo a um trabalho artístico com a possibilidade de provocar a mesma reflexão ao público a partir de sua participação ativa na própria ação. Imaginei uma improvisação artística que apresentasse diversas formas de expressão da voz e do corpo inspiradas e combinadas com momentos de silêncio e sons variados, abrindo à plateia a possibilidade de cocriar, agregando sua voz e seu corpo, experimentando sensações de harmonia e caos.

Isso é um recorte mais específico e que representa meu momento atual.

Quais são as possibilidades de expressão criadas a partir do silêncio? Como potencializar o jogo entre escuta e composição? Como afinar a qualidade expressiva? Como as mesmas sonoridades podem proporcionar percepções únicas, dependendo do tempo-espaço-receptor? O que determina a harmonia e o caos?

Sem qualquer pretensão de dar respostas exatas, trago estas perguntas para iluminar um panorama geral e também apresentar alguns pilares da minha pesquisa acadêmica. Acredito que o campo a explorar esteja no potencial expressivo e único do corpo-voz de cada um a partir de experiências de vazio e de silêncio, tendo como linha norteadora o conceito das energias de opostos complementares, representadas aqui por harmonia e caos.

Corpo-voz. Vazio. Opostos complementares. Harmonia. Caos. Abro aqui uma brecha que pode ajudar a compreender as escolhas que fiz ao longo dessa criação artística.

Trinta raios convergem ao vazio do centro da roda
Através dessa não-existência

Existe a utilidade do veículo

A argila é trabalhada na forma de vasos

Através da não-existência

Existe a utilidade do objeto

Portas e janelas são abertas na construção da casa

Através da não-existência

Existe a utilidade da casa

Assim, da existência vem o valor

E da não-existência, a utilidade

(LAO TSE, 1998, p. 35)

A forma que contorna o vazio define a existência do objeto, determina o ser. Como algo anterior à forma, a não existência traz a utilidade e gera o movimento próprio e autêntico de cada ser. Com essa ideia de vazio e sua relação com o contorno e a composição do movimento, traço roteiros para vivências e práticas artísticas; práticas coletivas que conduzo e que também dão base a meus próprios processos de criação.

A partir de práticas de respiração, esvaziamento e silenciamento do corpo e da mente, proponho estratégias de composição de movimentos de corpo-voz e texto, com o objetivo de fomentar a criação de pequenos atos artísticos – danças, cantos e cenas.

O poema acima está num dos livros fundamentais da filosofia taoista, o *Tao Te Ching*. A ideia de vazio é desenvolvida nessa obra a partir de algumas imagens e metáforas. No pensamento taoista, o vazio contém a potência de qualquer criação e, a partir do esvaziamento, é possível que surja algo novo, que se façam novas escolhas, respeitando a essência de cada ser.

O vazio também pode ser visto como a linha tênue que separa a parte branca da preta, o “entre” o Yin e o Yang na figura do Tai Chi. Segundo o taoismo, a natureza é composta por energias opostas e complementares, o Yin-Yang. Tudo está em constante movimento, oscilando entre essas duas forças, que são apenas lados diferentes da mesma coisa. O contexto e o olhar para uma mesma situação podem determinar se ela é Yin ou Yang, sendo que o caminho mais harmônico tende naturalmente ao estado de equilíbrio.

Talvez esses conceitos pareçam um pouco confusos ou fiquem rasos, colocados dessa forma tão sucinta. Por serem parte de uma cultura milenar, só o estudo e a prática constantes podem proporcionar uma compreensão melhor. Mesmo assim, achei importante trazê-los aqui, pois acredito que podem lançar alguma luz ou até certo desconforto, o que, de todo modo, gera um novo pulso no leitor.

Levando-os às vivências artísticas, conecto esses conceitos a práticas de esvaziamento como a meditação, a atenção ao fluxo da respiração e aos momentos de silenciamento e repouso, que

abrem o corpo e a voz para novos movimentos, favorecendo expressões e registros artísticos que transitam entre diversas possibilidades.

Feita esta reflexão, retomo o processo de criação.

Pensando na primeira ação para dar corpo a essas questões, imaginei uma instalação artística a partir de determinado tema em que eu assumisse o papel de artista criadora-provoadora. Sonoridades, movimentos, textos e estímulos sensoriais seriam lançados ao público. Variadas expressões artísticas dariam espaço para que cada pessoa do público também pudesse se colocar em ato de criação, desenhando uma composição coletiva.

A performance em si seria desenvolvida na relação entre a minha presença e a da plateia, o que tornaria cada apresentação única.

Entre as sonoridades possíveis, além da minha voz, pensei em outros instrumentos musicais e na natureza como elemento fundamental. Talvez algo imersivo num ambiente que representasse claramente a ideia comum que se tem de natureza – jardim, sons de animais, água e vento, por exemplo –, para que pudéssemos nos lembrar e sentir na pele que também somos ela própria em constante transformação.

Nesse pulso entre harmonia e caos, imaginei trabalhar com outras duplas de opostos complementares: silêncio e som, luz e escuridão, consonância e dissonância, tranquilidade e agitação, repouso e movimento, sutil e denso, lento e acelerado, frio e calor, sons de natureza e sons urbanos, individual e coletivo...

Entendendo que essa performance-instalação coletiva seria composta por diversas vozes individuais, achei interessante finalizar com uma celebração quase ritualística, num compartilhamento afetivo. Particularmente, associei afeto a comida.

Além de instrumentos musicais, gostaria de trabalhar com microfones, caixas de som, sintetizadores, câmera e aromas.

Com todas essas ideias postas no papel, surgiu uma proposta nova: transformar a busca individual numa busca coletiva com outros alunos da turma, sem abandonar ou perder o “eu”. Ótimo! Isso me interessa: diálogos.

O processo seguiu, e a professora Paula agrupou os alunos pela sinergia entre as respostas. Achei o critério bem orgânico e coerente com todo o curso.

Ao ouvir as respostas da turma, senti mais conexão com alguns artistas e enxerguei possíveis parcerias.

Os sons do “entre”, instalações criadas na natureza, harmonia, silêncio, paz... Essas buscas se encontraram, e minha intuição se concretizou na formação do nosso grupo.

Gisele, Lucio, Robert e Thaís. Uma atriz, dois músicos, uma *designer*.

Buscas pessoais semelhantes e diferentes experiências profissionais.

Desenhos de cenas. Sonoridades. Sensações. Desejos. Símbolos. Materiais. Espaços. Instrumentos musicais.

Essas informações foram colocadas pelo grupo, e uma escuta afinada das ideias e dos desejos de todos foi mantida ao longo do percurso para garantir que cada voz individual fosse impressa no trabalho.

Foi interessante ver como cada um registra o processo de criação e quais os desafios de cada artista. Como vão sendo traçadas as questões e as estratégias. Como as prioridades são diferentes.

Facilitar e participar de processos artísticos coletivos, principalmente em teatro, desenvolveu um foco no olhar geral dos desejos e dos potenciais do grupo. Naturalmente, eu coloco minha voz, ouço as outras, registro tudo e começo a desenhar possíveis caminhos. Penso em como todas aquelas informações podem se desenvolver num certo roteiro, numa narrativa que tenha sentido naquele coletivo em particular.

No nosso grupo, foi um privilégio acompanhar os processos de composição de meus companheiros. Os músicos compositores desenhando partituras a partir das ações, pensando nas sonoridades e no tempo de cada movimento. A narrativa é música, claro! A *designer* pensando no desenho, na forma, nas características da cena.

Com o caminho comum mais claro para todos do grupo, começamos a encontrar modos de aprofundar nossos interesses e também de incrementar os vários momentos da trajetória, fosse na forma sonora, na estética, na narrativa ou nas possíveis aberturas de experiências ao público.

Para acessar várias possibilidades de oposições (um desejo que reforcei bastante no grupo e que interessava também aos outros integrantes), escolhemos uma trajetória cujos espaços tivessem naturalmente características diferentes entre si.

Além do caminho a ser percorrido, fiquei muito atenta aos elementos artísticos fundamentais presentes em cada ação para poder propor algumas oposições e talvez gerar novos movimentos a partir deles.

Traçar um caminho delimitando os principais momentos e objetivos foi essencial para que cada artista se sentisse livre para improvisar e explorar suas pesquisas durante a performance.

Não seria possível fazer um ensaio geral, pois não tínhamos muito tempo até a apresentação, e a performance talvez até perdesse um pouco da potência das surpresas que foram descobertas no próprio fazer.

Ter consciência de cada etapa da ação, dos pontos iniciais e de transição, tornou possível um jogo mais intenso entre o grupo e com a plateia. Saber de onde partir e ter uma ideia de aonde se quer chegar.

Pode parecer que definir esses aspectos tenha engessado o processo criativo, mas acredito que, na nossa experiência, nos tenha dado mais liberdade para experimentar e propor, exatamente porque tínhamos objetivos claros e mesmo certos papéis no coletivo. Dentro dos limites estabelecidos, podíamos criar com total liberdade.

Funções, características e desejos individuais acabam se colocando nitidamente quando estamos dispostos a ver e a ouvir.

Há um livro que me foi apresentado por uma de minhas mestras, a musicista Andrea Drigo, e que uso bastante como referência em minhas práticas artísticas, *O poder dos limites* (György Doczi, 2012[1981]). Além de ser um tratado sobre proporções, mostra que a forma, ou o que delimita cada

ser, também dá àquela essência total liberdade para se expressar dentro de certo contorno. Desenvolver mais esse conceito filosófico seria outra história, mas penso que vale a menção. O poema taoista citado acima também traz esse conceito.

Voltando à performance, partimos do *hall* do térreo do Instituto de Artes da UNESP, passamos pelo longo corredor que leva ao estacionamento, a céu aberto, com chão de pedras e vizinho ao metrô Barra Funda, e chegamos a uma área verde, já mais afastada do prédio.

Começamos com uma respiração coletiva, dirigindo todos, em fila indiana, para serem vendidos, com exceção de um participante, que ficaria sem venda e com um fone que faz isolamento acústico. Com pelo menos um sentido a menos disponível, seria mais provável ampliar a imaginação e a criatividade.

Entre sons opressivos e tranquilos, passamos por sussurros e gritos, ruídos e músicas, sons da natureza e da cidade. Sons criados por instrumentos musicais, por nossas vozes, pelo espaço ao redor, pelo trânsito, por pedestres fora do prédio e com diferentes registros de intensidade, duração e altura. Passamos por ambientes escuros e iluminados, fechados e abertos. Sentimos o vento frio durante o percurso e encerramos com o calor do fogo.

Para marcar a passagem das experiências individuais a um olhar coletivo, colocamos no jardim um portal que se revelou logo que todos tiraram a venda. Essa abertura simbólica potencializou um dos momentos de transição.

Das várias experiências vividas coletivamente, o que continua reverberando individualmente? E no grupo? Depois de tudo, o que fica?

Ao passar pela porta no jardim, cada um se deparava com um fogueira, símbolo que, tradicionalmente, agrega pessoas para uma vivência coletiva.

Um momento de silêncio e, aos poucos, diversos instrumentos foram disponibilizados para a turma.

Começou uma música improvisada num pulso coletivo. Sons de instrumentos, espaços de silêncio, vozes.

Um tempo para desenvolver a música. Depois, um tempo para iniciar o silenciamento.

Para marcar esse novo momento, acendemos um incenso em frente à fogueira. Com esse aroma se espalhando pelo ar, servimos pedaços de bolo.

Este nosso breve roteiro, com algumas poucas instruções, confirma a importância que dou às estruturas e aos programas para desenhar processos artísticos:

- respiração profunda e tranquila dos quatro artistas, levando à respiração coletiva do grupo
- vendar os olhos da plateia
- formar uma fila indiana
- puxar a fila; no início do corredor: forçar a audição dos passos, sons de chuva, vento com a flauta; no meio do corredor: sons de apito-alarme chamando o tambor, sons caóticos; no fim do corredor: iniciar o silenciamento e abrir subitamente as portas para o estacionamento

- já fora do prédio da UNESP, a caminho do estacionamento: retomar a respiração, agora mais ofegante, começar a silenciar para deixar mais nítidos os sons naturais do ambiente; entre os mais fortes, estavam os sons da rua, dos ônibus e do metrô e o falatório
- entrando no estacionamento: mesclar intervenções sonoras, momentos de silêncio, sons de passarinho e ruído dos passos nas pedras do chão
- começando a área gramada: silenciar, posicionar o grupo em meia-lua em frente ao portal e tirar as vendas
- começar a passagem individual pelo portal em direção à área da fogueira
- Robert e Lúcio começam a produzir sons com alguns instrumentos, enquanto Gisele e Thaís começam sons vocais e estimulam a sonoridade com outros elementos do espaço
- distribuir instrumentos para o grupo
- tempo para a criação coletiva
- retomar a respiração profunda e calma
- acender o incenso
- distribuir o bolo, aproveitar o tempo-espaço instaurado

Nessa experiência, proposta por quatro artistas e criada em conjunto com um público de tantos outros profissionais da arte, todos abertos a viver e criar novos ambientes sonoros, algumas sensações se fortaleceram, surpresas despontaram e diversas percepções ficaram ecoando.

Quantos micro-universos existem no macro?

O que define as diferentes sensações em relação a um mesmo som?

Como compor cada vez mais movimentos harmônicos na minha vida?

Como compor coletivamente sem apagar minha voz, outras vozes, outros sons?

Talvez a chave esteja exatamente em desenvolver a escuta de mim mesmo, dos outros e do todo. Aprimorar a escuta e enxergar o silêncio de forma positiva, como sugere o compositor Murray Schafer (2001) em seu livro *A afinação do mundo*.

Talvez experimentar vivências em tempo e espaço extracotidianos inspire novos questionamentos, cada vez mais elaborados.

Talvez entender que cada corpo-voz é uma potência única e, ao mesmo tempo, parte de um mesmo todo. Que todos estamos em constante movimento e sempre em relação a algo e a alguém. Que a mesma situação tem conotações diferentes, dependendo do contexto e da pessoa que a interpreta.

Nessa experiência do nosso Jardim Simbólico, éramos quatro artistas com formações diferentes. Tínhamos um objetivo coletivo, mas expectativas e motivações individuais. Desenhamos uma performance e a apresentamos a outros artistas. Algumas perspectivas se confirmaram e tantas surpresas se abriram. Todos participaram da composição, com presenças únicas e complementares. A criação de uma situação diferente da usual e, ao mesmo tempo, tão acolhedora, permitiu que todos, artistas e público, estivessem presentes, em ação com seu corpo e sua voz. Que celebrassem juntos, ao final, numa composição coletiva, improvisada. Comendo bolo, em volta da fogueira, com aroma de incenso.

Normalmente, eu procuro momentos de quietude diante de situações mais complexas. Sinto que esse movimento tem a ver com a confiança de que nesse vazio existe um equilíbrio, um respiro, uma possibilidade para algo novo.

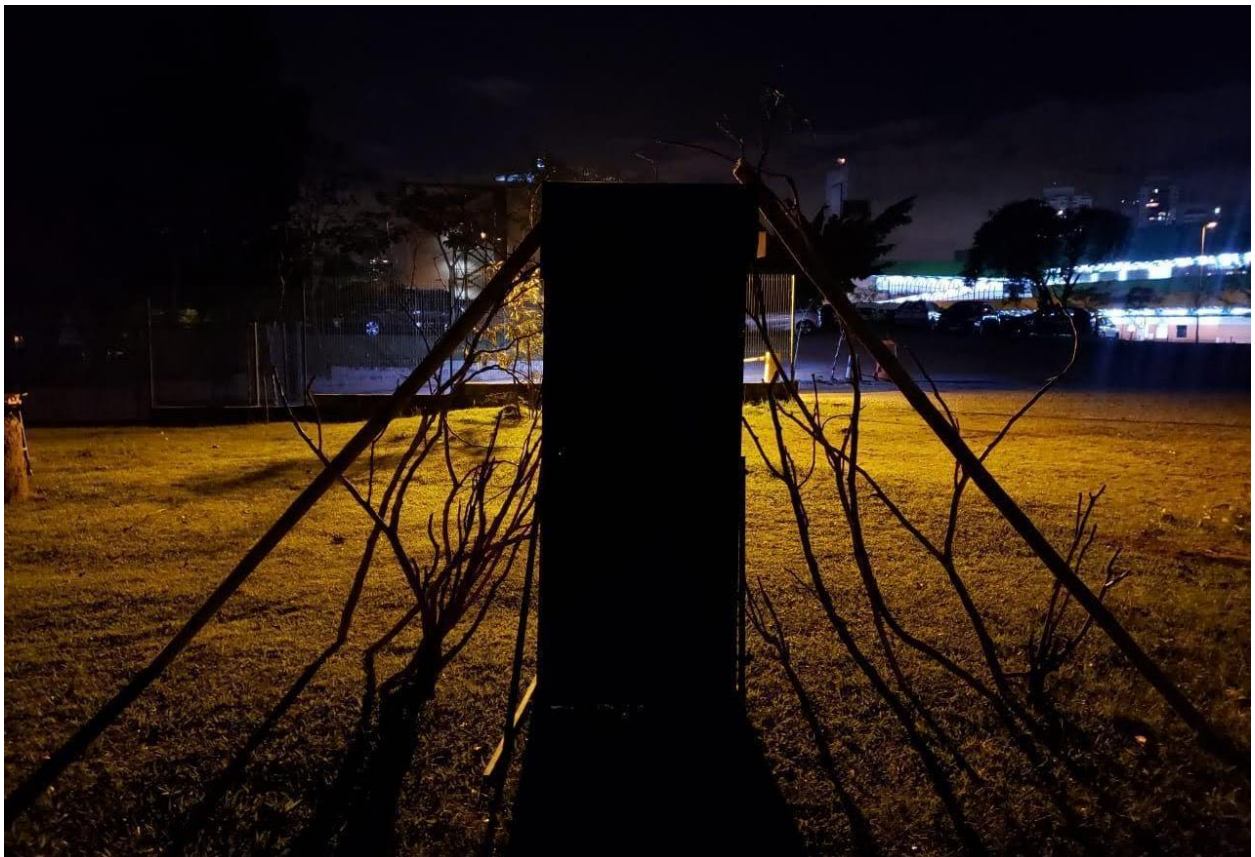
As primeiras vivências artísticas em que tive a oportunidade de experimentar um pouco do silêncio e do vazio me deram uma leve noção da potência criativa e expressiva do corpo, trouxeram uma sensação de conforto, um *déjà-vu*. E fizeram com que eu quisesse pesquisar isso filosoficamente, na teoria e na prática, me levando ao estudo e à iniciação no Taoísmo.

A cada experiência artística, seja uma prática, um treinamento ou um processo de criação, sinto que retomo esse tema numa nova curva da espiral. Em 2002, durante o curso Movimento, Respiração e Canto, com minha atual orientadora, a Prof^a Dr^a Wânia Storolli. Em 2006, quando ouvi os vários sons caóticos da cidade de São Paulo em forma de música, de jazz, no álbum *Sauna: um dois, três*, do grupo São Paulo Underground. Em 2010, quando entrei no grupo de pesquisa vocal O Caminho do Canto, com a musicista Andrea Drigo. Em 2015, quando iniciei meus estudos e práticas formais na filosofia taoista. Em 2019, quando participei da criação da performance Jardim Simbólico. Entre tantas outras experiências já vividas, sigo.

E, entre esses quase devaneios, sinto que o Jardim Simbólico foi a concretização da minha busca (essencial?) do dia 26 de setembro de 2019 com esses parceiros, com esse público.

Novas camadas estão em desenvolvimento. E talvez novas buscas surjam em outros tantos portais.

Figura 15 - Portal do Jardim Simbólico



Crédito: Foto de Thais Lari Braga Cilli

Jardim Simbólico – Sentir 3

Thaís Lari Braga Cilli



Thaís começou sua formação em *design* como técnica em Desenho de Comunicação pela Etec Carlos de Campos e graduou-se em Design Digital pelo Centro Universitário Fieo. Complementou-a com especialização em Docência no Ensino Superior pela Universidade Cruzeiro do Sul e mestrado profissional em Gestão e Desenvolvimento da Educação Profissional no Centro Paula Souza (CPS). Atualmente, é doutoranda em Design pela Unesp. *Designer* de formação, cantora de coração. Como cantora, participou de diversos musicais e corais desde os 11 anos. Em 2013, foi selecionada para cantar num coral de 20 pessoas em Valência, Espanha. Em 2019, completou dez anos como cantora e monitora do CoralUSP XI de Agosto.

Minha busca interior?

Com essa pergunta, teve início o processo criativo do Jardim Simbólico. É claro que ainda não tinha esse nome e nem ninguém naquela sala de aula tinha ideia do que seria proposto depois. Totalmente entregues à aula da querida professora Paula, que àquela altura já havia conquistado cada coração presente, um a um fomos reproduzindo a pergunta em busca de uma resposta. Alguns levaram minutos para responder, mas, curiosamente, eu tinha a resposta de pronto. Paz era a minha busca. Com a pergunta, percebi que tudo o que faço, penso, fiz ou pensei tem relação direta com a busca de paz. E assim cada um foi revelando sua busca.

Depois das respostas, tendo estabelecido um mapa mental, a professora formou os grupos por afinidade, e eu tive o privilégio de escolher participar de um grupo calmo ou caótico ou trabalhar sozinha. Pelo fato de minha busca ser a paz e por meu desejo de explorar os processos criativos de outras pessoas, optei pelo grupo calmo, decisão que corroborou a intenção da professora, que me deixou bem confortável com o que estava por vir: desenvolver uma instalação, obra ou projeto relacionado com arte sonora ambiental e/ou ecológica. Grupo formado, mãos e ouvidos à obra!

O primeiro passo foi tentar entender melhor a busca de cada integrante. Eram quatro buscas que pareciam dialogar desde o início. Rapidamente concordamos em criar uma narrativa para que as buscas convergissem num único projeto. Começou a nascer um jardim sonoro, rico em experiências auditivas tranquilizantes, cujos sons se harmonizavam e conectavam. Um jardim sonoro com toda a simbologia ritualística de executar e sentir o som. Um jardim simbólico.

Tínhamos por volta de 36 horas para realizar o projeto, e já perto das últimas 24, cada integrante voltou para casa com a missão de encontrar estímulos auditivos e pensar numa possível estrutura narrativa para esse jardim. Sempre em busca de paz, escolhi um fone com isolamento acústico, para as pessoas sentirem uma paz auditiva com a quase ausência de sons, e echarpes para vendá-las, para que houvesse paz com abstinência visual e imersão sonora. A ideia de que houvesse um caminho, um trânsito entre sons pareceu razoável para encontrar o jardim. E essas ideias foram levadas para a discussão com o grupo.

Restando menos de cinco horas para o início da experiência sonora, nos reunimos para definir, estruturar, elaborar, criar, esquematizar, enfim, fazer o jardim florescer. Inicialmente, pensamos num jardim fixo, com lugares para sentar, comer e apreciar coletivamente as criações sonoras. Como entrada desse jardim, idealizamos um portal. Concebido no começo do processo, ainda não sabíamos como fazê-lo. Com ajuda e solidariedade de outros, conseguimos o material para armá-lo, como se vê na Figura13.

Figura 16 - Portal para o Jardim Simbólico com participantes em volta da fogueira



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Estabelecido o portal, o espaço do jardim também estava. Cabia então decidir se a ação aconteceria somente no jardim ou se haveria um percurso para chegar a ele. Melhor do que palavras, propus uma simulação do que eu havia projetado nas últimas horas. Fomos todos para o que seria o início do caminho. Comecei explicando que nossa respiração em grupo condicionaria a dos participantes, induzindo-os a relaxar e se concentrar na respiração; ideia inspirada pelo exercício proposto no livro *Educação sonora* (Shafer, 2009). Quanto estivessem relaxados, distribuiríamos as vendas, escolhendo aleatoriamente um participante para colocar também o fone de isolamento. Essa ideia foi logo refutada, pois poderia ser traumático ficar sem dois sentidos. Concordei com o argumento, e combinamos que quem ficasse com o fone não seria vendado. Os participantes seriam dispostos em fila, segurando os ombros uns dos outros, e um de nós os conduziria até o jardim. Esse caminho tinha uns 200 metros e seria dividido em três momentos: no primeiro, dentro do prédio da Unesp, faríamos uma chuva estalando os dedos e fazendo sons com a boca. Escolhi esse efeito porque ele ganharia vida naquele corredor que reverbera muito, compensando o fato de sermos só

quatro pessoas. Saindo do prédio, o momento seguinte teria outros sons pacíficos, como uma flauta imitando pássaros. No terceiro, nós estaríamos em silêncio, mas o grupo poderia ouvir os pedregulhos por onde andasse. Chegando ao portal, desvendaríamos os participantes e os conduziríamos ao jardim, que havia ganhado um som muito particular: o do fogo.

A demonstração do que eu estava imaginando foi muito mais eficiente do que tentar explicar por desenhos ou palavras. Com essa ideia, decidimos não dizer nada durante o caminho, mas aumentar a quantidade sonora, contrastando momentos de paz com momentos de angústia. A proposta agora era adicionar momentos angustiantes. Foi assim que pensamos em colocar um tambor para fazer uma pressão sonora no corredor inicial e culminar no momento paz, com os pássaros do lado de fora. O caminho até o portal também seria enriquecido com outros sons, mas não tínhamos tempo para ensaiar: confiamos na improvisação.

Como fechamento, imaginamos que os participantes passariam pelo portal e se espalhariam pelo jardim. Haveria sons variados, saindo de nós ou feitos por nós, e convidaríamos a todos a participarem de uma orquestra fantástica improvisada. No fim, restava um sentido inexplorado: o paladar. Como um gesto de acolhimento, comer um bolo em volta da fogueira fecharia essa experiência sonora no jardim simbólico.

Tudo o que relatei até aqui foi imaginado e planejado pelo grupo. Na hora da execução, pouco havíamos discutido sobre os improvisos ou os instrumentos que usaríamos. Tomei a liberdade de puxar a fila, e fomos recepcionar os participantes.

A respiração demorou mais do que imaginávamos para ter o efeito de relaxamento e concentração. Quando começaram a entrar em sintonia, entenderam claramente o recado para se vendarem. Fila formada, iniciamos a caminhada. Barulho de chuva e de pisadas. Eu sentia o caminhar tenso e temeroso da fila, quase me puxando para trás para ficarmos mais juntos e nos protegermos. Início bem suave e tranquilo para quem nem sequer sabia que seria vendado. Começa o bumbo. Gritos. Batidas. Passos mais curtos e fortes. Tudo ecoando descontroladamente naquele corredor frio, até que cessam os sons e podemos ouvir as respirações ofegantes e profundas, que mais uma vez reforçamos, aproveitando o ressoar generoso do lugar. Após a calmaria, mais um momento de sobressalto, com a súbita abertura das portas de segurança corta-fogo, que abrem para a liberdade. Os sons de pássaros feitos pela flauta, apitos leves e agraciados por uma brisa suave trouxeram-nos de volta a paz. São perceptíveis as passadas mais confiantes e a entrega. Continuamos a improvisar e a nos entendermos pelo olhar. O jogo de sons começa a diminuir ao nos aproximarmos do portal, onde o som das pisadas nos pedregulhos toma conta e sincroniza os passos. Ao colocar os participantes um ao lado do outro para tirar as vendas, percebemos que mudara a ideia inicial, pois alguns participantes demonstraram inquietação com a posição de fuzilamento. Tiradas as vendas, nem foi preciso conduzi-los para dentro do jardim: entraram e, para nossa surpresa, formaram uma roda em volta da fogueira. Começamos a produzir ritmos, a tocar instrumentos e a convidar os outros pelo olhar. Em poucos instantes, estávamos todos fazendo sons.

Figura 17 - Participantes em volta da fogueira



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Apesar da introdução do bolo para a experiência do paladar, esse não foi o fim. Pelo contrário, começou-se a sonorizar a mastigação e a apreciação do bolo. E o ato de comer em volta do fogo tornou-se tão aconchegante, que não era possível prever um término para o que estava acontecendo. Um brincava com o fogo, outro deitava na grama, outro comia... Se tivéssemos tempo, ficaríamos até o fogo se apagar, a comida acabar ou o sol raiar.

A experiência durou cerca de meia hora, mas os participantes disseram depois que pareceu muito mais e que os 200 metros pareceram quilômetros. A apreciação sonora realmente é diferente quando se está de olhos vendados. Alguns se sentiram aliviados quando a venda foi retirada, e outros estavam tão imersos na experiência que queriam continuar sem ver. O participante que não

estava ouvindo plenamente contou que teve uma experiência muito significativa, pois, apesar de não ouvir quase nada dos sons, ele via toda a agitação do grupo, a movimentação para a emissão de sons impactantes, a tensão da fila vendada. Em suas palavras, parecia que ele estava num filme, vendo a ação distante como se estivesse lá dentro, mas protegido por uma bolha. Aqui, cabe um parêntese: se um dia repetirmos a experiência, podemos colocar outros sons para essa pessoa, ao invés de simplesmente inibir o som.

Voltando ao projeto, foi uma experiência positiva, tanto para eles, que participaram e se entregaram de corpo e alma a algo de que nem desconfiavam, como para nós, um grupo composto por quatro pessoas que se conheciam havia menos de duas semanas, mas que estavam engajadas em reunir ideias e buscas numa idealização com as respostas individuais, formando um coletivo a oito mãos e oito ouvidos. O Jardim Simbólico foi mais do que uma experiência sonora: foi a realização coletiva dos quatro integrantes e dos dez participantes.

Figura 18 - Portal com a pouca luz que havia a seu redor



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2019.

Jardim Simbólico – Sentir 4

Robert Bispo



Crédito: Foto: Ana Paula Lazari (Google imagens)

Robert Bispo começou seus estudos musicais tocando flauta doce quando criança, na igreja de seus pais. Aproximou-se da flauta transversal por de sua professora de música, dando seus primeiros passos na vida musical. Passou por instituições de ensino como o Projeto Guri, em Santo André, vindo mais tarde a estudar na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, sob a orientação da Prof^a Fernanda Pairol, onde ganhou seu primeiro prêmio, no Primeiro Concurso Jovem Solista da Orquestra Sinfônica Jovem da Fundação, em 2011, e se formou técnico em música no ano de 2012. Destaca-se sua atuação como flautista na Orquestra do Porto de Santos, na Orquestra Filarmônica Jovem Camargo Guarnieri, da Faculdade Metodista, e na Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, onde ganhou seu segundo prêmio, no Concurso Jovem Solista, em 2017. No ano de 2016, bacharelou-se em flauta transversal no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Atualmente, é mestrando no programa de pós-graduação em Música da mesma instituição, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita, e integra a Banda Sinfônica do Exército, onde ocupa a cadeira de primeiro flautista.

O Jardim Simbólico foi um trabalho proposto para abranger a ideia central do grupo sem perder a identidade pessoal dos alunos. Cada um expressou uma busca individual e significativa por meio da qual sugeriríamos como, quando e onde essa busca seria estabelecida e contemplada dentro do projeto. Essa busca veio não apenas do momento em que estávamos, mas de vivências, significados e ambições anteriores ao projeto, configurando um conceito de realização e conquistas únicas do indivíduo.

Minhas buscas iniciais para o projeto foram melhorar a escuta e ter um contato maior e mais profundo com a sonoridade natural do ambiente, tanto da natureza quanto da cidade. Quando discutimos como seria nossa abordagem, meu pensamento principal era o improviso, produzindo com a flauta sons que imitassem ou interagissem com o ambiente onde estaríamos e, a partir dessa interação, abrir meus ouvidos para sua escuta, ressonância e resposta, levando à sensação de pertencimento ao meio, mesmo um artificial como o da cidade.

Juntando as imagens da busca de meus companheiros de grupo, tínhamos: um jardim, que seria nosso lugar seguro, onde poderíamos encontrar nossas buscas e significados pessoais e também partilhá-los com as pessoas que participariam de nossa prática; sonoridade de chuva e busca da paz por meio desse som e movimento; o entre silêncios e sonoridades, focando a busca de um silêncio não como entendemos normalmente, como algo silencioso, sem som, mas um silêncio tranquilizante; e minha própria busca. A partir desses quatro focos, começamos a elaborar algo que podia abranger todas as nossas ideias e que mantivesse o significado original e também, é claro, que pudesse agregar mais a cada busca, conectando-as todas numa busca coletiva.

Quando nossas escolhas se consolidaram dentro do tema e conseguimos encaixá-las uma na outra, fomos procurar o lugar onde faríamos nossa prática. Queríamos um que pudesse ser nosso jardim: seria o centro de nossas buscas e representaria o ponto final de um caminho sonoro. Então, até chegar a esse jardim – que significava a paz, a busca pelo silêncio e nossos maiores anseios –, passaríamos por momentos alternados de apreensão, turbulência, desespero, barulho, calma e tranquilidade e momentos em que todos os nossos sentidos aflorassem, transmitindo a ideia da passagem do nosso mundo caótico para um mundo simbólico, onde poderíamos encontrar aconchego e descanso, apesar de esse jardim estar no meio de uma selva de pedra.

O caminho escolhido foi uma passagem pelos corredores do Instituto de Artes da UNESP, de onde levaríamos as pessoas até o estacionamento, que já seria o segundo estágio, onde o ambiente é aberto e o chão coberto de pedras. No terceiro e no quarto estágios, no meio do estacionamento, seria o momento final até a chegada ao jardim, onde haveria um portal de entrada nesse mundo simbólico.

Figura 19 - Portal



Crédito: Foto de Thaís Lari Braga Cilli

Escolhemos o material sonoro depois de fazer o esquema de passagem, pensando num tipo de sonoridade diferente para cada estágio de acordo com o tipo de acústica do lugar, para aproveitar ao máximo a reverberação que o espaço permitia.

O primeiro espaço que tínhamos era o corredor como início do projeto. A ideia era de um ambiente calmo que se tornava ameaçador. Nesse ponto, introduzimos os sons de respiração e chuva, conduzindo todos pelo caminho. No meio do corredor, soaria um apito forte, para que sons ameaçadores, vozes, sons agressivos da flauta e batidas no tambor inspirassem nos participantes um tom de opressão e desespero.

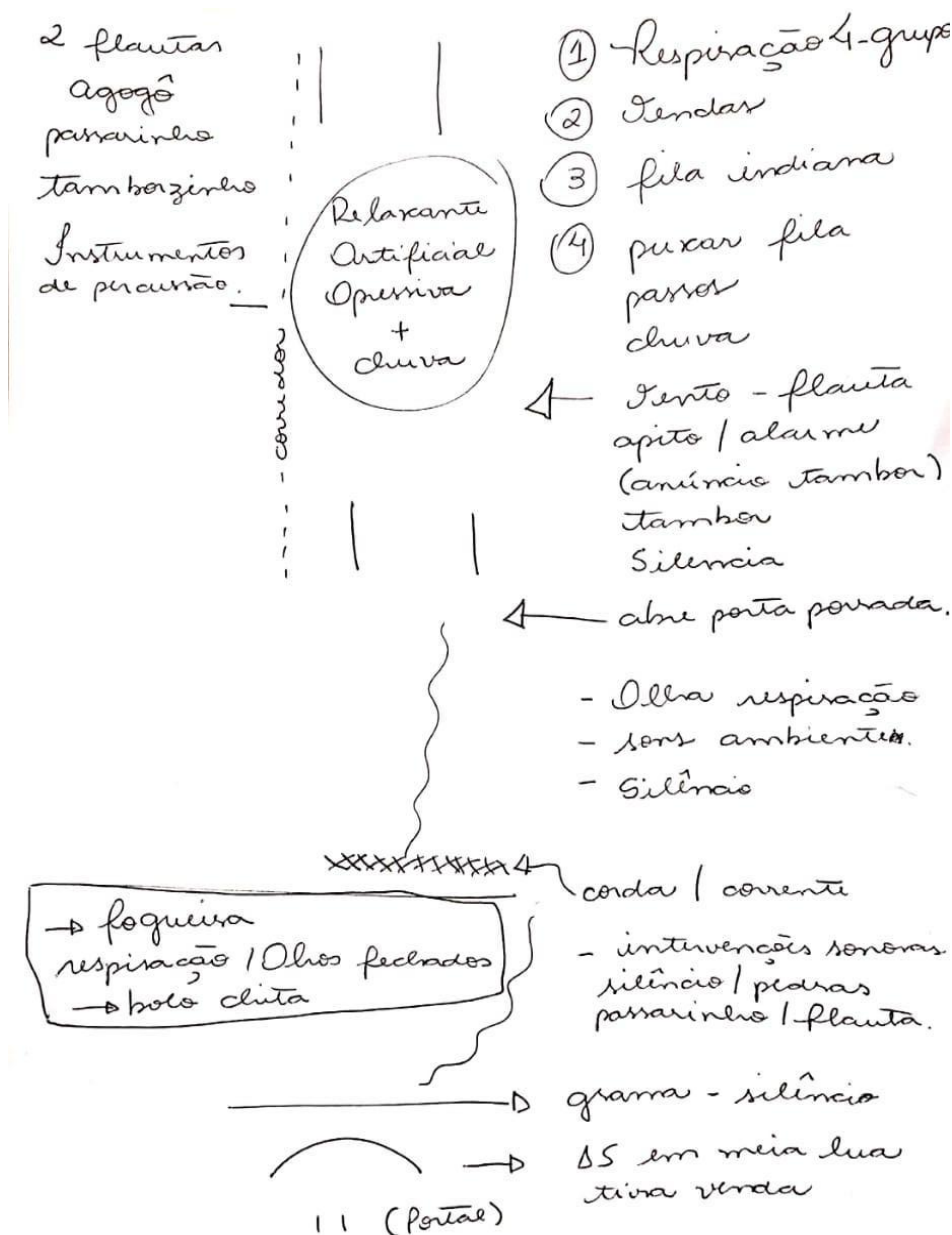
Depois disso, já no estacionamento, repentinamente, reinaria o silêncio, que daria passagem aos sons do ambiente. Como o prédio fica ao lado da estação Barra Funda, queríamos que nesse momento realmente prestássemos atenção em quantos sons haveria no ambiente: carros, motos, ônibus, pessoas conversando, o metrô, mais distante, e também os sons de pessoas circulando nas pedras que havia ali, e nós acentuando esses ruídos, para que se percebesse essa fusão de sons.

Passado esse momento com sonoridades do próprio ambiente, começamos a introduzir sons que lembrariam a natureza: sons de pássaros, instrumentos de percussão que imitam pássaros, sons de vento e vozes que remetessem à quase chegada ao paraíso. Um distanciamento dos sons mais urbanos para sons mais naturais.

A partir disso, chegaríamos ao portal do jardim, onde todos fariam sua passagem e encontrariam o resultado de sua busca. No jardim, faríamos uma fogueira como centro, para que todos pudessem se aconchegar, sentindo o calor e o som do fogo, e sentir o significado de

renovação, ressurgimento e pertencimento que dá o fogo. Poríamos instrumentos à disposição dos participantes, para que interagissem com o ambiente e com o grupo, que, depois de um momento de silêncio, também começaria a tocar e improvisar em volta do fogo. Quando todos se sentissem vontade de parar, nós serviríamos um bolo, dando mais uma ênfase ao aconchego, ao pertencimento e ao agradecimento pela participação na prática. Também agradeceríamos ao universo pela oportunidade de encontrar um lugar silencioso e aconchegante em meio ao mundo caótico, bagunçado e barulhento em que vivemos.

Figura 20 - Roteiro do projeto



Fonte: O grupo

Na realização do projeto, convidamos todos os alunos da sala a se posicionarem perto do corredor que leva ao estacionamento do prédio. Quando todos chegaram, não dissemos nada: tudo seria apenas sons. Começamos a respirar para que todos entrassem em sintonia e, a partir disso, distribuímos vendas entre os participantes, para que a imersão no ambiente sonoro fosse a maior possível, para que a visão não interferisse e que se pudessem captar os mínimos sons e ruídos. Os

alunos pareciam apreensivos, mas concordaram em participar e se juntaram à respiração coletiva. Apenas um participante teria uma experiência diferente: ficaria sem venda, mas não poderia ouvir. Pusemos-lhe um fone de cancelamento de ruído, para que os sons fossem diminuídos e ele pudesse imaginá-los aguçando os outros sentidos e percebê-los no corpo através de vibrações.

Dispusemos todos em fila, um com a mão sobre o ombro do outro, sempre respirando fundo, para que todos entrassem na mesma energia e frequência do espaço, e começamos a guiá-los pelo corredor.

Os primeiros sons foram de chuva e de vento, mais familiares e tranquilizantes. A passos lentos, eles iam tentando identificar de onde vinham os sons, se acalmando e sentindo o espaço. Em co momento e espaço, um apito tocou, e começaram a soar sons mais fortes e intensos: a flauta fazendo sons não convencionais, gritos, o tambor atrás dos participantes. Foi como uma perseguição. Alguns se encolheram com os ruídos intimidadores, selvagens e mesmo primitivos.

Depois desse momento mais caótico, com ruídos remetendo aos barulhos mais perturbadores da sociedade, sobreveio um momento mais calmo quando estávamos perto do estacionamento. Os participantes foram levados a ouvir os sons da cidade, tentando se conectar – mesmo com certos ruídos – à paz interior.

Com uma respiração mais forte, conduzimos os participantes a ouvirem o som de sua própria respiração em conjunto com o barulho das pedras a seus pés e com os sons metropolitanos de São Paulo. Nesse momento, a ideia era que, mesmo com ruídos ou barulhos da cidade, podemos tentar encontrar esse silenciamento interno, embora sem um silêncio absoluto.

A proximidade com a natureza foi retomada depois dos sons ambientes. Com os participantes sendo conduzidos ao jardim, entoaram-se sons de pássaros e vento e cantos, como um momento mais livre de improvisação e conexão com os participantes.

Nesse momento, houve uma interação muito interessante entre os participantes e eu. Conforme eu improvisava na flauta, eles me imitavam e propunham sons também. Foi uma reação que eu não esperava, mas a conexão estava tão bem estabelecida, que foi muito orgânica essa troca de sons e sentimentos sobre o ambiente. Nesse sentido, essa experiência foi extremamente enriquecedora.

Chegando perto do jardim, os sons foram desaparecendo para que eles tivessem uma experiência de localidade, sentindo a grama sob os pés, e não mais as pedras. O intuito era chegar ao jardim, ao lugar seguro. Posicionamos todos num semicírculo em frente ao portal e, aos poucos, retiramos suas vendas.

Ao ver o portal, todos começaram a atravessá-lo e já avistaram a fogueira. Nesse momento, todos foram em sua direção e começaram a se aquecer e a ouvir seu som. Depois de alguns momentos curtindo o “silêncio” e o calor aconchegante da fogueira, convidamos os alunos a improvisarem junto conosco, para que essa experiência não se resumisse à audição, mas fosse também uma comunhão concreta com o ambiente.

Para encerrar nossa prática, enquanto todos tocavam, servimos um bolo, como forma de gratidão e de acolhimento a todos. Mesmo comendo, alguns ainda tocavam e ficavam admirando o fogo. Outros se sentaram no chão, uns deitaram, sempre por essa proximidade com o fogo, com os sons da cidade e um certo silêncio.

Esse momento foi tão intenso, orgânico e simbólico que, pela falta de tempo, não sabíamos como encerrar sem ser “estraga prazeres”. Então, só nos olhamos e agradecemos por haverem participado e partilhado nossas experiências e buscas e, de certa forma, se conectarem conosco e com o ambiente que propusemos.

Acredito que todas as buscas tenham sido conquistadas e que se tenha alcançado um resultado pela junção de todas essas buscas. Trabalhar em grupo não é fácil, mas, como tínhamos a visão de grupo sem perder a identidade de cada um, conseguimos respeitar a individualidade e a especificidade de cada busca.

Com o *feedback* dos participantes, podemos ter uma ideia de como cada um entendeu e sentiu a proposta. Mesmo com perspectivas diferentes, notei percepções bem parecidas: não ouvimos bem as coisas quando temos a visão a nosso favor, mas, quando abdicamos da visão, conseguimos ouvir e sentir muito mais coisas e, com isso, nos conectamos muito mais intensamente.

Com esse projeto, conseguimos entender a importância de uma audição boa e detalhada e de um lugar seguro para todos, onde possamos nos encontrar, nos entender, nos conectar e, principalmente, nos escutar e saber quem realmente somos numa sociedade barulhenta que, se não nos cuidarmos, acaba por nos engolir e, mesmo se gritarmos, pode ser que ninguém nos ouça, porque os outros sons são mais altos do que nossos próprios gritos.

Referências

The page features a light gray background with faint, abstract sketches. A vertical line runs down the left side, and a horizontal line runs across the top. A circular scribble is located in the lower-left quadrant, and a series of vertical lines are on the right side.

ALVES, Jorge. Narratividade. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. [S.l.], 2019. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratividade/>>. Acesso em: 15 maio 2010.

BALIT, Daniele. Pour une musique écologique – Max Neuhaus. Critique d’Art – Actualité internationale de la littérature critique sur l’art contemporain. n. 44, p. 1-8, 2015. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/17141>>. Acesso em: 6 out. 2019.

BAUDELAIRE, Charles. A vida anterior. In: BAUDELAIRE, C. As flores do mal. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2019

BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. (Ed.). Environmental sound artists: in their own words. Oxford: Oxford University Press, 2016

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BRANT, Anthony, GEBRIAN, Molly and SLEVEC, L. Robert. Music and Early Language Acquisition. *Frontiers in Psychology*. 2012, 3:327.

BRASIL. Ministério do Meio Ambiente. Carta da terra, [2000]. Disponível em: <https://www.mma.gov.br/estruturas/agenda21/_arquivos/carta_terra.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CASTRO, Raquel Lemos. Ecologia acústica. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/344330/Para_uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_Ecologia_Ac%C3%Bastica>. Acesso em: 18 maio 2020.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COLÓQUIO NOVAS METODOLOGIAS DE PESQUISA EM ARTE, 2., 3 out. 2019, São Paulo: IA-Unesp. Disponível em: <https://doity.com.br/nme2019>. Acesso em: 21 fev. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DOCZI, Gyorgy. O poder dos limites. São Paulo: Mercuryo Novo Tempo, 2012[1981].

ECO: Ode à Ecosofia. Composição, direção e produção: Rodrigo Reis Rodrigues. Regência: Lucas Albuquerque. Solistas: Kalassa Lemos e Sandra Mora Valenzuela. Orientação: Alexandre Lunsqui. Concerto gravado no Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/367651063>. Acesso em: 21 fev. 2020.

FONTEERRADA, Marisa Trech de Oliveira. Música e meio ambiente: a Ecologia Sonora. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004a.

(___). O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Unesp, 2004b.

FREESOUND TEAM (org.). Freesound. [S. l.], 2020. Disponível em: <<https://freesound.org>>. Acesso em: 27 out. 2020.

FURLANETTO, Audrey. O papel da educação em tempos de crise. Entrevistado: Edgar Morin. Revista Prosa Verso e Arte, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/resistir-as-incertezas-e-parte-da-educacao-diz-edgar-morin/>. Acesso:17 ago. 2019.

GADOTTI, Moacir. Educar para a sustentabilidade: uma contribuição à década da educação para o desenvolvimento sustentável. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2008. (Série Unifreire, 2.) Disponível em: http://acervo.paulofreire.org:8080/jspui/bitstream/7891/3080/1/FPF_PTPF_12_077.pdf. Acesso em: 23 fev. 2020.

GONÇALVES, Aguinaldo José. (Comp.). Literatura comentada Cruz e Souza. Textos selecionados, estudo histórico-literário, biografia e atividades de compreensão e criação por Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 13-14.

GREENPEACE BRASIL. Todos juntos em defesa do meio ambiente. 2018. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/todos-juntos-em-defesa-do-meioambiente/>. Acesso:15 ago. 2019.

HESSE, Hermann. Sidarta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

JARVILUOMA, H., KYTO, M., TRUAX, B. & VIKMAN, N. (eds). Acoustic Environments in Change.. Tampere: Tampereen Ammattikorkeakoulu – University of Applied Sciences, 2009.

KATZ, Martin. The complete collaborator: the pianist as partner. New York: Oxford University Press, 2009.

LAGO, Antônio; PÁDUA, José Augusto. O que é ecologia. São Paulo: Brasiliense, 2017. Coleção Primeiros Passos.

LAO TSE. Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude. Trad. Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

MACKENZIE, Kirk. Influences of Soundscape Theory in the Compositions of R. Murray Schafer. Dissertação de Mestrado. College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, 1988.

MORIN, Edgar. O ano I da Era Ecológica: a Terra depende do homem que depende da Terra. Trad. João Duarte. Lisboa: Piaget, 2007.

OKAKURA, Kakuzo. O livro do chá. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

OLIVEROS, Pauline. Deep listening: a composer's sound practice. New York: Deep Listening Publications, 2005.

(___). The difference between hearing and listening. TEDxIndianapolis. 12 nov. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8. Acesso em: 15 maio 2010.

PAREJO, Enny. Iniciação e sensibilização musical: uma proposta de educação musical o novo paradigma. São Paulo: Signum, 2018.

PENA-VEGA, Alfredo. O despertar ecológico: Edgar Morin e a ecologia complexa. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

PENNA, Maura. Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música. Porto Alegre: Sulina, 2015.

REIS, Rodrigo. ECO Processos composicionais e autopoieticos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, Composição e Regência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Paola. Edifício Chaker Assad – Rua Domingos de Moraes, Vila Mariana – SP. Vimeo. 2018a. Disponível em: <<https://vimeo.com/330690763>>. Acesso em: 15 maio 2020.

(___). Fagia n. 2. Instagram. 12 nov. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4xMlOZHrP7/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 15 maio 2020.

(___). Rua João Salem. Vimeo. 2018b. Disponível em: <<https://vimeo.com/331887018>>. Acesso em: 15 maio 2020.

RIO DE JANEIRO. A paisagem sonora da cidade. Rio: Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 1999. Organização: Janete El Haouli, Marisa Fonterrada, Regina Porto, Tato Taborda.

SANTOS, L. A. M. Cries of London de Luciano Berio: uma análise da relação texto-música. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Vocal) – Instituto de Artes, Universidade Estadual, Paulista, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/155591>. Acesso em: 21 fev. 2020.

SHAFER, Raymond 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 Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

(___). Educação sonora. Trad. Marisa Trech de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2010

(___). Five Village Soundscapes. 2ª. Ed. Rev. Tampere: Tampereen Ammattilinkeakoulu – University of Applied Sciences, 2009.

(___). O ouvido pensante. Trad. Marisa T. Fonterrada, Magda R.G da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

(___). OuvirCantar. São Paulo: Editora da Unesp, 2017.

(___). Vozes da tirania, templos do silêncio. São Paulo: Editora da Unesp, 2018.

SPINOZA, Benedictus de. Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.