



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Comunicação, Turismo e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Doutorado em Música**  
**Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia**

## **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**

**Juliana Carla Bastos**

João Pessoa  
Novembro de 2019



**Universidade Federal da Paraíba**  
**Centro de Comunicação, Turismo e Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**  
**Doutorado em Música**  
**Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia**

## **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito para obtenção do título de Doutora em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

**Juliana Carla Bastos**

**Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz**

João Pessoa  
Novembro de 2019

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta tese a todas as pessoas que  
têm lidado eticamente com as escutas  
e as inserções do som na sociedade.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo - Deus - tal como o reconheço.

Agradeço aos meus queridos mentores espirituais e a todas as falanges de espíritos do bem que caminham ao meu lado e que me inspiram, me alertam e me conduzem.

Agradeço a Alessandro Bernardi, meu companheiro, por inúmeros apoios, carinhos, paciências, conversas, *insights* e planos de vida. Também a Meg e Max, *cãopanheiros* de longa data e mestres do amor.

Em João Pessoa, agradeço ao colega e orientador, Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, pelo aprendizado e pela caminhada. De forma estendida, agradeço aos professores membros da banca, Dr. Samuel Araújo, Dr. Carlos Sandroni, Dra. Cristiane Almeida e Dr. Jean Joubert Mendes por aceitarem o convite e pelas contribuições. Agradeço às amigas Keli Marques, Deyse Firmino, Thálita Zavaski e Renata Paes Câmara e aos amigos Fábio Cardoso, José Audaci Bezerra da Silva Jr., Rodrigo Melo e Marcos Rosa, pelos cafés regados a lágrimas de alívio e a risadas re-energizantes. Agradeço a Maria Sivirina, pelo feijão com afeto e à Profª Drª Sicília Calado pela mistura entre conversas acadêmicas e gentilezas culinárias. A Tânia Neiva e Jackson Douglas do Nascimento, pelas importantes contribuições para a literatura. De forma muito especial, agradeço às mulheres e aos homens que participaram desta pesquisa, compartilhando comigo memórias, lembranças e presenças sonoras. Por fim e de forma fundamental, agradeço a cada dono de bar, dono de som automotivo e vizinho, por terem sinalizado o tema.

Em Teresina, agradeço a João Paulo Araújo, Nataniel Santos da Costa, Joeline Rodrigues e Francisco Filho por terem embarcado comigo no PROPS, colaborando com debates e novas escutas; a Andressa Nayara Pierote da Silva e Felipe Oliveira Pimentel por terem sido a minha ponte com a Sociedade Espírita João Nunes Maia; a Adriana Galvão, Yolanda Carvalho, Erzília Bezerra Couto, Ednardo Monti e Paulo Ramalho, ex-colegas da UFPI, por serem luz. Agradeço, muito especialmente, às amigas Mariel Werneck e Jaqueline Pereira de Sousa e ao amigo Augusto Dantas pelo acolhimento do corpo e da alma num dos momentos mais tensos e decisivos da minha carreira que se sobrepôs ao período de produção desta tese.

Em Recife, agradeço a Maria Carolina, pela amizade.

Em Currais Novos, agradeço a Celma Alves pelos inúmeros e-mails sobre a gaiola invisível na qual vive a vítima.

Em Portugal, agradeço a Francisco Aurélio Brito pela troca de conhecimento e pelo trabalho incrível frente à Célula de Controle da Poluição Sonora em Fortaleza.

Em Curitiba, agradeço à família, Célia, Aroldo, Rafael, Gabriel, Samuel, Felipe e Walmor, por existirem. Também a Suellen Mucharski, pelas conversas, a Fernando Proença, por me lembrar sempre

de quem eu sou e de onde eu vim, e ao Prof. Dr. Álvaro Carlini, que ressoa sempre em minhas publicações e que, de orientador, tornou-se amigo.

Em Ohio, agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Bádue, amigo do coração, por tudo e tanto nos áudios longos e certos do *Whatsapp*.

No Arizona, agradeço à Profª Drª Sabine Feisst e ao *Acoustic Ecology Lab* pelo aprendizado e troca de experiências ricas, gratificantes e reais. Agradeço também a Pamela Hanson e Thamatha Harp por todo o carinho que fez com que uma experiência boa se tornasse afetivamente maravilhosa.

Agradeço, por fim, a mim mesma, pela superação.

## RESUMO

O som e a música têm ocupado lugares representativos e complexos na sociedade, estando ambos inter-relacionados a conflitos, interações e questionamentos que perpassam dimensões físicas, objetivas, simbólicas e culturais em geral. Nesse contexto, essa tese se insere no cerne dos debates sobre relações éticas entre som, música, seres humanos e a sociedade, tendo como lócus de pesquisa singularidades da cidade de João Pessoa. Sob motivação oriunda de questões pessoais, humanas, profissionais e acadêmicas, este trabalho apresenta, discute, analisa e reflete sobre as formas pelas quais a sociedade de João Pessoa tem lidado com dimensões musicais e sonoras em geral a partir de interações, conflitos e desafios que permeiam a ética sonora na contemporaneidade. A base metodológica da pesquisa constituiu-se em trabalho de campo desenvolvido entre os anos de 2016 e 2019, com observação participante, questionários, grupos focais, entrevistas e criação de espaços virtuais. As dimensões epistemológicas e teóricas evidenciadas a partir da pesquisa bibliográfica estão pautadas em estudos sobre som, música, meio ambiente e relações humanas, congregando áreas como etnomusicologia, ética, ecologia, geografia, física, sociologia, direito, comunicação, antropologia e filosofia. A abordagem dessas dimensões é conduzida pela ideia sistêmica que rege as coisas e os acontecimentos no mundo. Os resultados apontam para a necessidade de criar-se uma cultura coletiva acerca do som e seus impactos na vida humana que considere o caráter complementar e obrigatório entre as dimensões físicas e simbólicas do som e da música na sociedade. As construções interpretativas empreendidas conduzem a tese à sua fundamentação no conceito de ética sonora como práxis social que engloba a simbiose entre as dimensões físicas e simbólicas do som e da música observada na presença, inserção, materialização e significados resultantes nos contextos sociais. A partir desse conceito, argumento que o debate sobre o som e a música deve estar na base da nossa concepção e construção de uma cultura coletiva a respeito do aspecto sonoro ambiental. Tal provocação possibilitará a setores diversos da sociedade estabelecerem inter-relações e pontes para medidas educativas que guiem e sejam, ao mesmo tempo, guiadas pela construção de um nível de consciência que conecte a escuta à proposição sonora. Ao assumirmos e entendermos o som como um aspecto fundamental para convivência tanto quanto qualquer outro elemento ambiental e em grau de importância condizente entre todos os sentidos, poderemos problematizar a fronteira entre o silêncio e o silenciamento, entre o que está posto na relatividade e o que está no relativismo, e estaremos mais próximos da compreensão holística e da característica sistêmica do som em nossos corpos, nossas mentes e em nossas vidas.

**Palavras-chave:** Ética sonora. Dimensão física do som. Dimensão simbólica do som. Pensamento sistêmico. João Pessoa.

## ABSTRACT

Sound and music have representative and complex places in society, both interrelated with conflicts, interactions, and issues that permeate physical, objective, symbolic, and cultural dimensions in general. In this context, this dissertation is inserted in the core of the debates about the ethical relations between sound, music, human beings, and society, having as the locus of research singularities in the city of João Pessoa. Based on motivation from personal, humane, professional and academic issues, this thesis presents, discusses, analyzes and reflects on the ways in which the society of João Pessoa has dealt with sonorous and musical dimensions in general from interactions, conflicts, and challenges that permeate the sonorous ethics in contemporary times. The methodological basis of the research was constituted in fieldwork developed between 2016 and 2019, with participant observation, questionnaires, focal groups, interviews, and creation of virtual spaces. The epistemological and theoretical dimensions evidenced by the bibliographical research show studies on sound, music, environment, and human relations, bringing together areas such as ethnomusicology, ethics, ecology, geography, physics, sociology, law, communication, anthropology, and philosophy. The approach of these dimensions is lead by the systemic idea that guides things and events in the world. The results demonstrate the need to create a collective culture that considers complimentary and mandatory characters between the physical and symbolic dimensions of sound and music in society and their impacts on human life. The interpretative constructions undertook to lead to a grounding in the concept of sonorous ethics as a social praxis that congregates the symbiosis between the physical and symbolic dimensions of sound and music observed in the resulting presence, insertion, materialization, and meanings in social contexts. From this concept, I argue that the debate about the sonorous should be on the basis of our creation and construction of a collective culture about the environmental aspect. This teasing enables various sectors of society to establish interrelationships and connections for educational measures that are both a guide for and guided by the construction of a level of consciousness, connecting our listening to a sound proposition. By assuming and understanding sound as a fundamental aspect for coexistence, as much as any other environmental element and in a degree of importance befitting all the senses, we can problematize the boundary between silence and silencing, between what is placed in relativity or relativism, and we will be closer to holistic understanding and to the systemic aspect of sonorous ethics in our bodies, our minds, and our lives.

**Keywords:** Sonorous Ethics. Physical Dimension of Sound. Symbolic Dimension of Sound. Systemic Thinking. Society of João Pessoa.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Visão aérea dos bares e da minha casa.....	19
FIGURA 2: Antes e depois da correção da hérnia.....	26
FIGURA 3: Paisagem Sonora segundo Schafer .....	44
FIGURA 4: Crítica à etimologia schafferiana.....	45
FIGURA 5: Possibilidades de entendimento do conceito de “espaço” .....	45
FIGURA 6: Simplificação do Modelo Cibernético de Langness (2005) .....	50
FIGURA 7: <i>London street cries</i> , gravura de Willian Hogarth .....	75
FIGURA 8: Grupos Focais realizados .....	159
FIGURA 9: Moléculas de água sob emanção de diferentes sentimentos .....	180
FIGURA 10: Praia do Jacaré. ....	203
FIGURA 11: Capa do Plano de Ação Sustentável de João Pessoa.....	209
FIGURA 12: Coco na praia de Tambaú (1938) .....	212
FIGURA 13: Coco de Forte Velho em Santa Rita (1998).....	213
FIGURA 14: Nau Catarineta no bairro de Torrelândia (1938) .....	213
FIGURA 15: Barca Nau Catarineta de Cabedelo (2017) .....	214
FIGURA 16: Catimbó (1938).....	214
FIGURA 17: Naipes de cordas da OSUFPB.....	215
FIGURA 18: Jackson do Pandeiro .....	216
FIGURA 19: As Calungas .....	217
FIGURA 20: Seleção justa .....	224



## LISTA DE QUADROS, TABELAS E GRÁFICO

Quadro 1 - Legenda para nomear os sujeitos .....	155
Quadro 2 - Legenda para nomear os grupos focais .....	161
Mapa 1 - Intensidade de população dos bairros de João Pessoa .....	204
Mapa 2 - Níveis de vulnerabilidade social .....	205
Gráfico 1 – Lugares saudáveis ou problemáticos (questionários) .....	282
Gráfico 2 - Lugares saudáveis ou problemáticos (grupos focais) .....	283

## **LISTA DE SIGLAS**

ABRACE – Associação Brasileira de Apoio Cannabis Esperança

ASOM/PB – Associação dos Usuários, Lojistas e Trabalhadores do Som Automotivo

ASSPROV – Associação dos Proprietários de Propaganda Volante

CEDA – Coordenação de Educação Ambiental (SUDEMA)

CIOP – Centro Integrado de Operações

PENSAMus – Grupo de Pesquisa “Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos”

PM – Polícia Militar

PMJP – Prefeitura Municipal de João Pessoa

SEMAM – Secretaria de Meio Ambiente (PMJP)

SEPLAN – Secretaria de Planejamento (PMJP)

SUDEMA – Superintendência de Administração do Meio Ambiente

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPI – Universidade Federal do Piauí

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>18</b>
<b>Dos dilemas do som à construção do fenômeno de pesquisa .....</b>	<b>18</b>
Minha história com os sons e como tudo começou .....	18
Desdobramentos nas produções científicas.....	27
Primeira fase: base em ideias schafferianas e aplicabilidade na etnomusicologia .....	28
Segunda fase: o simbólico e o físico sob a perspectiva de uma ética sonora .....	33
É ouvindo que constituo minha escuta .....	35
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>36</b>
<b>Som, música, meio ambiente e relações humanas: perspectivas, tendências e lacunas na literatura .....</b>	<b>36</b>
A produção direta na área da música .....	39
Som e música como causa, resultado ou sinônimo: aspectos históricos, estéticos, sociais e culturais .....	40
Som, silêncio, poder e silenciamento.....	61
Ênfase na calamidade do aspecto sonoro mundial .....	71
Ênfase na potência .....	78
A afinação A=440 Hz: pontes com a educação musical .....	86
Algumas lacunas ainda por vencer: limites que despontam da literatura.....	90
A produção correlacionada ao tema na área da música.....	93
Música e sociedade: influência mútua.....	94
Universalidade do fenômeno musical.....	97
Ética do músico: funções e expectativas sociais.....	100
Ética do pesquisador: que verdades trago eu?.....	101
Ética do cidadão comum: “Isto [não] é problema meu” .....	106
Som, silêncio, poder e silenciamento.....	108
Uma síntese da produção correlacionada em música .....	115
A produção direta em outras áreas do conhecimento .....	116
Som, silêncio, poder e silenciamento.....	117
Trabalhar com sons não provê consciência sonora .....	124
A ineficácia das leis antirruído .....	126
A importância do ato de ouvir: links com o uso inteligente da tecnologia.....	134
Fronteiras não estanques: viabilidade de questões sonoras que poderiam ser abordadas pela Música ...	138
Produção correlacionada em outras áreas do conhecimento .....	140
Abordagem ecológica do som.....	141
Som, silêncio, poder e silenciamento.....	143
“Meu paredão é melhor que o seu”: um atestado do patriarcado .....	144
Uma síntese: ruído, ética e as inter-relações baseadas no pertencimento .....	146
Considerações sobre a revisão de literatura .....	147

Qualificação do problema .....	152
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>153</b>
<b>Equilíbrio entre verdades: o pesquisador, o sujeito e o contexto .....</b>	<b>153</b>
Da natureza da pesquisa a definição de instrumento e procedimentos de produção e análise dos dados ...	154
Universo da pesquisa .....	154
Instrumentos de produção de dados .....	156
Procedimentos de análise.....	166
Considerações.....	167
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>170</b>
<b>Ética Sonora: dimensões epistemológicas da pesquisa .....</b>	<b>170</b>
Ética .....	170
Modelo grego clássico.....	171
Ideais kantianos da Doutrina da Virtude .....	171
Pressupostos weberianos sobre a Ética da Responsabilidade .....	172
Ética na era moderna .....	172
Ética na era pós-moderna: mundo líquido e eudaimonia.....	174
Ecologia.....	177
Ecosofia.....	179
Pensamento sistêmico.....	182
Rumo à construção do conceito de ética sonora .....	187
Música, som e sociedade: influência mútua e relações de poder .....	187
Ecosofia aliada ao pensamento sistêmico.....	193
Ética da contemporaneidade aliada à ética da virtude.....	196
Som, música e simbolismo: dimensões para compreensão da ética sonora.....	199
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>202</b>
<b>O contexto cultural e sonoro de João Pessoa .....</b>	<b>202</b>
Que mundo sonoro é esse? Aspectos gerais do lugar .....	202
Presença do aspecto sonoro ambiental em documentos municipais .....	205
Que mundo musical é esse? A cena musical de João Pessoa .....	211
Considerações gerais.....	218
<b>CAPÍTULO 6 .....</b>	<b>219</b>
<b>Ética sonora, sujeitos, interações e conflitos: reflexões a partir da cena cultural de João Pessoa .....</b>	<b>219</b>
Fatores determinantes entre conflito e consciência sonora.....	220
Poder aquisitivo e som .....	220
Álcool e som.....	225
Identidade de gênero e som .....	226
Fé e som: “Se for pra cantar pra Oxum de madrugada, aí, não pode” .....	227
Perturbação do sossego x poluição sonora .....	231

Vítimas físicas e vítimas simbólicas: a subjetividade desse lugar.....	234
O que define a “picuinha”?.....	234
A ideia de comunidade mascara o medo .....	237
Registro e invisibilidade das vítimas .....	241
O papel de determinadas profissões na sociedade com relação ao sonoro .....	243
Físico .....	244
Técnicos de som .....	245
Professor de crianças.....	250
Comerciante.....	255
Médico .....	259
Policial.....	260
Músico .....	261
Quais elementos relacionam música a qualidade de vida ou a poluição sonora? .....	266
Tolerância e afeto pelo outro .....	267
Estética, gosto e repertório .....	271
Poluição sonora como sinônimo de decibéis .....	277
Qualidade de vida como sinônimo de boa equalização .....	279
Estado de espírito e humor sonoro.....	280
Lugares considerados saudáveis/problemáticos sonoramente em João Pessoa .....	281
Análise geral dos perfis .....	286
Onde reside o equilíbrio entre estética sonora e responsabilidade social? .....	295
Considerações.....	301
<b>CAPÍTULO 7 .....</b>	<b>305</b>
<b>Caminhos para pensar uma ética sonora no mundo contemporâneo.....</b>	<b>305</b>
Perspectivas para a ação baseada numa ética sonora .....	305
Criar uma cultura coletiva acerca do som e seus impactos na vida humana.....	305
Entender e trabalhar na sociedade a ideia de que o som transcende a dimensão física.....	309
Entender e trabalhar na sociedade a ideia de que a dimensão simbólica não pode existir em detrimento da física, mas concomitante .....	312
Compreender que o debate não pode ficar no plano da legalidade e da justiça .....	315
Estabelecer estratégias de comunicação entendendo o som como fundamental para convivência no coletivo como qualquer outro elemento .....	317
Problematizar a hegemonia da dimensão visual em detrimento da sonora .....	319
Construir pontes entre setores da sociedade para possibilitar escuta e proposição sonora .....	321
Evocar a distinção entre silêncio sonoro e silenciamento sonoro .....	322
Compreender a característica sistêmica do som, que tanto influencia quanto é influenciado.....	326
Em síntese.....	329
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>330</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>333</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>349</b>

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho abarca uma discussão relacionada à perspectiva da ética sonora e suas inter-relações com dimensões da sociedade contemporânea, tomando como base sujeitos e contextos que permeiam a cidade de João Pessoa. A tese aqui apresentada parte do princípio de que as construções éticas que permeiam a sociedade para lidar com a música e com o som passam por uma série de conflitos, interações e desafios que precisam ser constantemente refletidos a fim de uma construção de princípios que permeiem a boa conduta e a relação social para lidar com tais fenômenos.

Esse tema nasce de uma construção, por diferentes vias, que passa pela minha experiência pessoal e também por questões ideológicas que permearam a minha vida, sobretudo na última década, conforme apresentado no primeiro capítulo desta tese. Tal reflexão emerge ainda de uma série de questionamentos e debates que têm permeado o mundo contemporâneo sob diferentes prismas e perspectivas variadas, envolvendo ecologia sonora, o som como ruído e as suas implicações no mundo social, a música como fator simbólico e o seu poder na vida dos sujeitos, entre outros aspectos.

A partir dessa construção e da definição sistemática de uma tese de doutorado, o trabalho tem como objetivo geral compreender, discutir e analisar de que forma a sociedade de João Pessoa tem lidado com dimensões musicais e sonoras em geral a partir de conflitos, interações e desafios que permeiam a ética sonora na contemporaneidade. A fim de alcançar tal objetivo, a pesquisa realizada teve como objetivos específicos a compreensão dos seguintes aspectos: (1) as dimensões epistemológicas que têm caracterizado o debate acerca da função ético-sonora da música como fenômeno social a partir da literatura especializada produzida sobre o tema; (2) histórica, social, humana e culturalmente a ética sonora como ética humana contemplando a discussão sonoro-ambiental; (3) os caminhos de produção e circulação de música na contemporaneidade estabelecendo relações entre as expressões humanas e os dilemas da ética; (4) aspectos do contexto sonoro-ambiental pessoense a partir de relatos de músicos e sujeitos diversos; (5) relações existentes entre a história, a vivência e a constituição da ética sonora para / destes indivíduos desnudando concepções, visões e ações desta ética; e (6) possibilidades para um campo de estudos em música, ecologia e ética de maneira transversal a partir das representações da música no âmbito da ética sonora.

A metodologia do trabalho é de natureza qualitativa, tendo incorporado um conjunto de diferentes instrumentos com o intuito de compreender de forma mais ampla dimensões que permeiam o tema na realidade pessoense na contemporaneidade. Assim, envolveu pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas, grupos focais e questionários aplicados com diferentes sujeitos definidos em quatro perfis – músicos, pessoas que atuam com som, agentes públicos que atuam com som e pessoas que não atuam com som. A pormenorização desses aspectos está devidamente apresentada no segundo capítulo da tese. Considerando tal panorama, a tese está dividida em sete capítulos.

O Capítulo 1, *Dos dilemas do som à construção do fenômeno de pesquisa*, traz uma construção do tema a partir da experiência pessoal e dos desdobramentos acadêmicos consolidados a partir dessa realidade, evidenciando o amadurecimento da questão auxiliada por debates realizados em diversos contextos do Brasil e do exterior, e que foram fundamentais para que se chegasse ao problema de pesquisa que permeou todo o processo investigativo.

O Capítulo 2, *Som, música, meio ambiente e relações humanas: perspectivas, tendências e lacunas na literatura*, traz subdivida em quatro partes a revisão de literatura que trata da relação entre música, som, meio ambiente, simbolismos e sustentabilidade. A primeira traz as publicações da área de música que têm relação direta com o tema; a segunda contempla trabalhos de música que oferecem alguma correlação pertinente aos objetivos; a terceira parte assemelha-se à primeira, mas com trabalhos escritos em áreas diversas do conhecimento e, por fim, a quarta parte apresenta alguns trabalhos de outras áreas que tangenciam o tema, nos oferecendo materiais pertinentes para a discussão. Apresentar a revisão por áreas de conhecimento e não por temáticas faz parte do posicionamento político que este trabalho assume. Julgo necessário que esta etapa demonstre um exame quanti e qualitativo do *corpus* teórico da área de música, até que ponto as relações com o tema foram investigadas e quais são as lacunas ainda existentes.

No Capítulo 3, *Equilíbrio entre verdades: o pesquisador, o sujeito e o contexto*, está apresentado as dimensões metodológicas da pesquisa, dando ênfase às nuances que caracterizaram o processo investigativo. Assim, nesse capítulo apresento dimensões gerais relacionadas ao universo da pesquisa, procedimentos de coleta e produção de dados, instrumentos de organização e análise das informações obtidas, entre outros aspectos relacionados às escolhas e definições metodológicas do estudo.

O Capítulo 4, *Ética Sonora: a construção de um campo conceitual*, materializa a base teórica que fundamenta o conceito de ética sonora e suas implicações a partir das relações entre os conceitos do primeiro capítulo, de algumas questões definidoras do contexto investigado e das falas dos sujeitos investigados, evidenciando os pilares teóricos que subsidiaram a análise.

O Capítulo 5, *O contexto cultural e sonoro de João Pessoa*, apresenta descrições analíticas da cena sonora da cidade, com base numa reflexão mais localizada sobre os mundos simbólicos e físicos que permeiam o som e a música na cidade gerando relações, inter-relações e conflitos que permeiam o debate sobre ética sonora. Descrevo também a cena musical pessoense, com destaque para como os caminhos de produção e circulação de música na contemporaneidade acontecem em João Pessoa.

O Capítulo 6, *A ética sonora na perspectiva de sujeitos de João Pessoa: resultados*, apresenta detalhadamente a descrição e a análise dos dados do trabalho de campo. Tenho como base o procedimento sistêmico de entendimento científico (CAPRA, LUISI, 2014) que parte da premissa quântica de que tudo está interligado e de que o todo é bem mais do que a simplista soma das partes, sendo aplicável aos vários campos do conhecimento. Falam, neste capítulo, outras 147 vozes, além da minha.

No Capítulo 7, *Proposições: caminhos para pensar uma ética sonora no mundo contemporâneo*, estão materializadas proposições e reflexões a partir da construção de um campo de estudos relacionado ao tema no sentido de pensar e agir no âmbito social a partir de uma perspectiva da ética sonora. Para tal, tomo como base quatro dimensões centrais: os pilares epistemológicos relacionados à ética e ecologia sonora e aos impactos físicos e simbólicos do som, os diálogos e confrontos das perspectivas conceituais que subsidiam o trabalho com questões empíricas que vêm sendo construídas ao longo da minha trajetória humana e profissional ao longo da última década, os problemas e questões levantados pelos participantes da pesquisa, e as problematizações sobre como, a partir dessa perspectiva construída no âmbito da construção do conhecimento e na construção intelectual sobre o tema, esses elementos dialogam ou não dialogam com o que acontece no mundo empírico em João Pessoa.

Todo o processo investigativo está pautado numa discussão feita de um plano mais amplo e que busca dirimir os paralelismos conceituais. Por isso, defendo a compreensão de uma ética sonora como *uma práxis social delineada pela simbiose entre as dimensões*



*simbólicas e físicas que permeiam o som em suas inter-relações com a sociedade, a partir de sua materialização, inserção e significados delineados em um determinado contexto cultural.*

Considerando tal estrutura e sua inserção no atual cenário de binarismos que vivenciamos no Brasil e no mundo, esta tese busca cumprir algo além de um requisito metodológico. Assim, visa, ao longo dos sete capítulos, evidenciar aspectos que permeiam problemáticas em torno do tema em estudos acadêmicos, suas alternativas ou possibilidades de problematização em contextos sociais específicos, bem como proposições para tratar de questões vinculadas a algo extremamente forte, mas que carece ainda de uma discussão mais aprofundada. Diante disso, o esforço deste trabalho é duplo, porque precisa atingir o nível aceitável de excelência acadêmica, mas também precisa conseguir dialogar com sujeitos que ainda não pensaram e/ou se propuseram a problematizaram tal tema.

## CAPÍTULO 1

### Dos dilemas do som à construção do fenômeno de pesquisa

Segundo a teoria quântica, o observador de um fenômeno será sempre, também, participante dele. Toda compreensão das conexões ou correlações do fenômeno em seus vários processos de observação e medição será, no fim, o resultante do que reside na consciência do observador humano (CAPRA, LUISI, 2014, p. 105). Assim, existem aqui 147 vozes somadas à minha, mas, fundamentalmente, essa tese entrega ao leitor um olhar meu, e eu não poderia seguir sem antes contar como a ecologia acústica se tornou meu tópico principal de estudo<sup>1</sup>.

### Minha história com os sons e como tudo começou

Eu sou percussionista e construí uma carreira como sambista na minha cidade natal, Curitiba. Além dos grupos de samba femininos, toquei também no Grupo de Percussão Sinfônica da UFPR, dos quais saí quando fui aprovada num mestrado em Etnomusicologia na UFPB, me mudando para João Pessoa em 2008. Minha dissertação falou sobre a performance musical do Clube do Choro da Paraíba. O grupo, ou “regional”, como eles chamavam, era formado quase que exclusivamente por homens – havia apenas uma integrante mulher, e eram todos bem mais velhos do que eu. O aprendizado que eles me trouxeram é imensuravelmente maior do que o acadêmico, sendo também empírico e musical, pois, além da pesquisa, participei do regional também como musicista e como operadora de som. Foi uma experiência diferente em vários sentidos, da mudança de cidade ao trabalho com o Clube do Choro, do aprendizado acadêmico denso que inaugurou uma nova fase da minha vida como pesquisadora aos costumes locais, do turbilhão de sentimentos de estar do outro lado do país à lembrança saudosa que a cidade natal causava em mim.

Na época, eu vivia atrás de um cinturão de bares com expedientes que adentravam a madrugada. Na FIG. 1, minha casa está indicada pelo ponto verde, os bares, pelos pontos

---

<sup>1</sup> Essa inserção foi feita na tese após um período de doutorado-sanduiche na Arizona State University, quando minha co-orientadora solicitou que o meu relato pessoal antecederesse a fala acadêmica que fiz no *ASU Spring 2019 Doctoral Colloquium on Musicology*, em janeiro de 2019.

vermelhos, e o estacionamento onde os carros com som automotivo paravam, pelo ponto amarelo:

**FIGURA 1: Visão aérea dos bares e da minha casa**



**Fonte: Google Earth, 2019.**

Além do som mecânico e das vozes e burburinhos dos bares, minha vida cotidiana começou a contar com a presença dos paredões de som e de aparelhagens de entusiastas de som automotivo de menor porte, que depois percebi serem bastante comuns na cidade, principalmente entre homens mais jovens (e, alguns anos mais tarde, também observei isso em Teresina). A imagem de um paredão<sup>2</sup> ligado, com o passar dos anos, se igualou à imagem de uma arma apontada para a minha cabeça. Eu me sentia refém. Dos bares, que não possuíam isolamento acústico, vinha o som da música mecânica, da música ao vivo e das vozes, e tudo reverberava muito, principalmente os graves. Dos carros estacionados em frente a eles, vinha o som dos aparelhos montados nos porta-malas e, eventualmente, algum paredão montado no reboque de um dos carros. A minha casa ficava na parede dos fundos desses bares – eram quatro estabelecimentos, na época. Assim, cada porta-malas aberto com o som ligado virado para o bar, entretendo e divertindo as pessoas presentes ali, estava apontado também diretamente para a minha casa. Minha experiência com esse lugar me

---

<sup>2</sup> O paredão de som consiste numa aparelhagem de som automotiva que geralmente se acomoda parcial ou integralmente no compartimento do porta-malas. Seu uso é feito com a tampa externa aberta, possibilitando maior alcance sonoro.

mostrou que a fiscalização sonora na cidade considerava apenas o parâmetro da intensidade, medido através do decibelímetro. Isto significou, por inúmeras vezes, que o montante sonoro do momento não era um problema legal, porque o equipamento mostrava níveis dentro dos permitidos por lei, embora, na prática, eu estivesse impedida de dormir, ver televisão ou descansar. Assim, o problema existia, mas não existia legalmente.

Perdi as contas do número de denúncias feitas à SEMAM – Secretaria de Meio Ambiente, e à SUDEMA – Superintendência de Administração do Meio Ambiente. Nas aferições, os fiscais afirmavam sempre que o nível de pressão sonora estava dentro do permitido para áreas mistas, que é abaixo de 55 decibéis em período noturno, de acordo com a NBR 10151 que os fiscais utilizam. Minha rotina era começar a ouvir os paredões e o som dos bares por volta das 19 horas e parar próximo das 3 horas da madrugada, às vezes, se estendendo até às 5 horas, geralmente de sexta a domingo. Nos finais de semana, o som às vezes começava já na hora do almoço. De segunda a sexta, às 6 horas da manhã, havia também uma rádio local que transmitia sua programação através de caixinhas de som instaladas nos postes do bairro, outra prática que percebi ser comum na cidade. A essa altura, comecei a entender que o som em João Pessoa era praticado como sinônimo de diversão para os frequentadores dos bares, sustento para seus donos e informação para os moradores do bairro. E, no meio de tudo isso, estava eu, com uma dissertação para escrever e horas de sono que urgiam em acontecer. Quer dizer, uma parte de mim entendia, mas a outra queria somente poder dormir. Teve uma manhã em que os bares fecharam por volta das 5h30 da manhã, e eu comecei a adormecer até que, meia hora mais tarde, a caixinha de som no poste começou, em alto e bom som, a dar as notícias da manhã! Eu estava no meu limite. Me levantei e fui, de pijama e com a cara que eu acordei para cortar o fio da caixinha nesse poste. Depois, comecei a perguntar para os vizinhos onde ficava a sede da rádio. Quando encontrei a casa, o portão estava destrancado, e entrei. O radialista estava no ar quando apareci na janela. Ele se assustou, colocou alguma música para tocar e então, me ouviu. Eu estava muito nervosa, e pedi para ele não instalar mais a caixinha naquele poste. Lembro-me de estar tão transtornada que só ouvi dele algo como “Nossa! Me desculpe!”. Parecia que eu estava em transe. Dei meia volta e voltei pra casa. Nas semanas seguintes, aquela caixinha realmente não tocou mais nada, e eu me senti uma figura marcada no bairro, a “doida”, porque algumas pessoas na padaria passaram a me perguntar com ares de preocupação se eu estava bem.

Mudei-me desta casa após todos esses episódios, que culminaram no registro de um boletim de ocorrência que fiz por conta de ameaças recebidas da dona de um dos bares. Procurei com muito cuidado no mesmo bairro por uma casa que tivesse silêncio. Quando encontrei uma, junto com uma amiga, fui várias vezes, em diferentes horários do dia, verificar se o local era mais quieto, e me convenci. No dia da mudança, por volta das 17 horas, cheguei de carona com um amigo que me ajudou e, para nossa surpresa, no quarteirão diagonal à casa, uma academia tocava música eletrônica a pleno volume e com as janelas escancaradas. Meu amigo me olhou e disse: “Essa não é a casa, né, Ju? É brincadeira sua, né? Onde é a casa de verdade?”, e eu caí num misto de risada e choro, porque já havia firmado o contrato de aluguel. Ocorre que minhas checagens em horários diferentes tinham sido justamente nas janelas de horas em que a academia ficava fechada, das 11 às 16 horas e após às 21 horas. Nesta casa, novamente eu registrei várias denúncias aos órgãos fiscalizadores e também à Polícia Militar e fiquei marcada pelo dono da academia, porque tentei uma conversa pessoalmente, na qual fui recebida pela mãe dele na recepção e tratada com muita cordialidade até o momento em que ela percebeu que eu estava ali para solicitar uma diminuição de volume do *ganha-pão* deles, e não para fazer minha matrícula. Após essa tentativa, sugeri aos vizinhos que fizéssemos um abaixo-assinado para que o dono isolasse o local acusticamente, mas a resposta que eu mais ouvia era de que o som realmente incomodava, mas que ninguém iria denunciar ou assinar nada porque conheciam o dono e não queriam criar uma situação desagradável. O que eles não percebiam é que já estávamos em uma. Destaco alguns trechos de um blog pessoal<sup>3</sup> que eu mantinha na época e que contém trechos também dos desdobramentos da temática na minha vida em Teresina:

Quem já leu um pouco sobre técnicas de tortura sabe que padrões repetitivos são altamente eficazes. Basta lembrar da história do cara que era vendado e tinha que ficar ouvindo o seu sangue pingar lentamente num balde ao seu lado. O que pingava era, na verdade, água, mas o cara morria porque acreditava. Esse lance todo me passou pela cabeça hoje de manhã desde o momento em que fui acordada pela música do vizinho até agora pouco, quando ele desligou lá. Na distância que tô dele, a voz do cantor some, o baixo, a guitarra, a sanfona, mas o padrão agudo e de potente alcance sonoro da caixa-clara se faz ouvir ao longe. Mesmo com televisão ligada, com os carros que passam aqui a toda hora, com todos os sons à minha volta, minha audição ouvia sempre em primeiro plano esse fragmento rítmico (repetido 500 milhões de vezes porque ele é IGUAL em todas as músicas do gênero). O cara deve ter ouvido uns dois DVDs inteiros, mas daqui

---

<sup>3</sup> Foram adotados nomes fictícios para preservação de dados de sujeitos. O estilo da escrita foi mantido conforme texto original.

me pareceu sempre a mesma música. Como explicar para as pessoas que isso, pra mim, é uma tortura, se até meus amigos mais coerentes me olham como se eu fosse louca? (Blog pessoal, Teresina, março de 2012).

Aqui, tem muito do debate que apresento adiante e que, antes de fazê-lo, já estava plantado dentro de perspectivas que já vivi. Mas voltando à narração, há aqui uma explícita problematização que transcende o fato de ser uma música com intensidade alta. É uma música com volume alto definida por um sujeito que certamente tem uma relação intensa com essa música, mas compartilhada com alguém que não desejaria compartilhar dessa experiência e que de forma completamente diferente não tem relação com o tipo de música que estava sendo tocado. Para mim, era mais do que o som. O fato de aquela música não ter nenhuma vinculação comigo fazia soar quase como uma metralhadora atirando o tempo todo.

São dois conflitos emergentes: (1) o som está em volume alto e invadindo o tempo todo. Essa é a primeira ruptura, e (2), por estar intenso, estar invadindo, estar agredindo o meu direito, o som parece reproduzir um tipo de fenômeno sem qualquer tipo de novidade aos meus ouvidos. Além do físico, ele tem uma barreira estética para mim. Em suma: vivi uma fase de duas dimensões complexas dessa ruptura ética. A pessoa coloca uma música que do ponto de vista do que considere poluidor, já agride, e ela faz isso pautada na experiência de seu ponto de vista simbólico. Ela me agride duas vezes. Um som alto e um tipo de música que ela acha que deve ser compartilhada. Aqui, começa a se delinear muitos dos problemas que vão aparecendo depois. As invasões são muitas, em muitos planos diferentes. Esta foi uma situação em que fui invadida de muitas formas. O debate que também precisa ser feito é: mesmo que eu gostasse do som, era impossível não dizer que estava alto. Mesmo o som sendo bom, incomoda, não deixa de ser uma poluição. O espaço é compartilhado, e ligar o som a um certo volume parece significar que as outras pessoas não importam para quem faz isso. Essa variável também tem que ser considerada, independentemente do repertório. Comecei a me dar conta de que a variável simbólica faz parte do conceito de ética, embora não faça do conceito de poluição.

O conflito, então, se estabelece quando algum compartilhamento está rompido ou não foi negociado. Comumente, pensamos sobre isso a partir do plano simbólico, do repertório, do gosto, da diversão ou da estética, porque faz sentido. A questão que levanto é que há um fato físico, anterior, no plano do volume, do momento do dia, do conforto acústico requerido dentro do seu espaço, e que pode ser definidor na vida de uma pessoa, conforme

outro relato meu de 2012, quando já não morava mais em João Pessoa, mas levei essas questões comigo:

Contrato de aluguel pra vencer mês que vem, lá fomos nós ver um apê que é mais próximo de tudo. [...] Pois bem, no anúncio, as fotos denunciavam um piso meio descuidado, mas fomos, né? Vai que a gente chega lá e se apaixona pelo lugar porque, pelo aluguel mais barato, a gente já tava gamadão! E não é que o lugar é bonitinho? [...] Ventilado, um pitê. Paredes com um pouquinho de mofo, mas tranquilo. Vila cabulosa a uma quadra dali, mas sem problema! O negócio foi que, ao abrir a porta que desemboca numa lindinha sacada identifiquei, a uns dez metros, exatamente do outro lado da rua e milimetricamente apontado pra mim, um bar. Tchau. Fim da história (Blog pessoal, Teresina, janeiro de 2012).

Quando uma pessoa começa a procurar imóveis *com base* no aspecto sonoro, é porque muito provavelmente ela já passou por alguma situação nesse sentido. O que se vê na sociedade, com o perdão do trocadilho, é o que se vê: é o aspecto visual, são as condições visuais do imóvel ou da localização e, muitas vezes, nada mais.

Bem, hoje eu vim pra contar pra vocês como é bom conviver em harmonia com a vizinhança. Cena (a de sempre): do bar da Suene, vinha o barulho de sempre e um cheiro de frango frito. [...] Não sei se contei pra vocês, mas essa mulher tem peitado a gente toda vez que passamos ali na frente, porque conseguimos uma ação judicial proibindo a música ao vivo ali. Aí ela tá toda brava, fazendo ameaças, fala baixaria, enfim [...]. Nessa noite, teve música ali. Ligamos para a fiscalização, má vontade do atendente, demora pra viatura chegar, (uma hora e meia depois), o som parou. [...] Fomos dormir. [...] Quando acordei na manhã seguinte e tava saindo pra aula, no chão em frente à porta tinham PEDAÇOS de carne de frango. PODRES. Na parede, os respingos (Blog pessoal, João Pessoa, abril de 2009).

O conflito da vítima física de poluição sonora é interno. Por medo, por falta de materialidade, por desconhecimento dos direitos em relação ao aspecto sonoro, por afrouxamentos sociais e culturais que não dão subsídio para que aquela reclamação seja corporificada e *ouvida* pelas outras pessoas. O sofrimento é muito grande.

Pedido de socorro nº 2: O relógio agora marca 00h37 e um dos bares está bem animado desde as 20hs, mas percebi que hoje estou mais calma do que de costume, e isso me fez refletir sobre o que é a educação. O que significa "educação"? Saber ler? Escrever? Comer com garfo e faca? Seguir leis? Dar a seta ao virar? Educação, pra mim, é muito, muito, muito mais do que isso. [...] É ter consciência de que não vivemos sozinhos e que nosso espaço acaba onde começa o do outro, e é tão básica quanto fazer xixi quando se sente a bexiga cheia. É algo que se exerce sem pensar se é necessário ou não, Porque É. Nessa minha história com esses bares, eu já ouvi muitos conselhos. Tem

gente que apoia muito, a ponto de querer ir comigo aos órgãos de denúncia e dar a cara a tapa ao meu lado. Tem gente que apoia, mas não oferece ajuda, porque não pode e/ou não quer. Algumas pessoas têm medo e dizem que eu posso me dar mal, sei lá, apanhar ou ser pega de tocaia. E tem aqueles que dizem que não adianta nada. [...] Escrever aqui numa hora como essa é fazer um pedido silencioso de socorro. Me acalma um pouco colocar na tela o que me incomoda tão profundamente, e vou tentar dormir me sentindo 3% menos pior, mas, mesmo assim, eu vou dormir muito triste. O ser humano tem nas mãos todas as ferramentas para viver bem, para socializar. Desculpem, eu não consigo entender atitudes como a desses bares. É mais que arruaça, mais que falta de noção. Eu não aceito isso. Eu não caio nos argumentos medíocres de dizer que a sociedade é assim e que não adianta. [...] Vou tentar ter uma boa noite (Blog pessoal, João Pessoa, outubro de 2008).

Se hoje eu tivesse o poder de escolher qualquer profissão, eu escolheria ser coordenadora de recursos humanos e treinamento de pessoal que fiscaliza poluição sonora, e faria o possível e o melhor para que os funcionários desempenhassem suas funções com alegria, sem má vontade, nem lerdeza. Os caras não entendem a importância do trabalho deles, nem conseguem compreender o quanto a pessoa que está do outro lado da linha já está transtornada, estressada, louca com a situação! Não dão a mínima. Me sinto muito estúpida quando ligo pra denunciar (Blog pessoal, João Pessoa, junho de 2009).

Malditos sejam todos os paredões e seu alto teor de tortura!!! É quase uma madrugada e eu não consigo nem pensar direito, de tão alto que tá o barulho. Dos dois números disponíveis da fiscalização, um não atende e o outro não recebe ligações de celular. Ligando pra PM, dizem que não é da alçada deles. Como viver nessa gaiola invisível? (Blog pessoal, João Pessoa, agosto de 2008).

A percepção que tive a partir dessa experiência é que é uma discussão limitada a um plano legal que nos leva a dilemas impossíveis de serem, de fato, resolvidos a partir desse debate exclusivamente. Foi o caso vivido na citação anterior, em que eu quis recorrer ao mecanismo legal, e ao ver que ele não funcionou, me percebi sem saída. Não importava a quem eu fosse reclamar, o problema viraria sempre de volta para mim. Vejam: (1) expor aos donos dos bares ou dos paredões o meu pedido para diminuir o volume os deixava ofendidos. Alguns até abaixavam naquele dia, mas, se eu fosse reclamar de novo no dia seguinte, a chance de a ofensa ser devolvida para mim em forma de um “presentinho” sonoro era muito grande. Assim, desistindo de ir pessoalmente, eu acionava a fiscalização. O vizinho, então, respondia: “Poxa, poderia ter vindo falar comigo primeiro. Não precisava ter chegado nesses termos!”. (2) E, quando eu expunha o problema à fiscalização, ela não dava conta de atender todas as ocorrências, muitas vezes, por falta de efetivo, mas quase sempre por estar pautada



somente no plano legal. O mais desesperador de todos esses exemplos é que eles só resolvem o problema provisoriamente, sempre de forma paliativa e, de qualquer maneira, o rebote vinha.

Esta foi a minha rotina de abril de 2008 a março de 2010, quando eu finalmente defendi o mestrado e fui embora de João Pessoa. Em Teresina, já concursada como professora na UFPI, trabalhei por 5 anos e comecei a desenvolver alguns trabalhos relacionados à ecologia acústica, como um programa de extensão e um projeto de pesquisa em paisagem sonora (à época, eu ainda utilizava este termo). Também comecei a produzir publicações sobre o tema e, em 2018, passei a colaborar com alguns blogs, dos quais destaco a página do WFAE - *World Forum for Acoustic Ecology*<sup>4</sup>.

É importantíssimo frisar que, quase sempre, viver num ambiente quieto do ponto de vista físico é um privilégio de classe social. O fato é que a vítima de poluição sonora tem pouca ou nenhuma materialidade para comprovar tal situação, embora as consequências sejam física e psicologicamente sentidas por um longo tempo. No meu caso, faz 11 anos desde que tudo começou, e ainda sinto arrepios quando ouço um gênero musical específico ou quando sou convidada para alguma festa e o volume do som está muito alto. Embora a agonia que sinto tenha diminuído, eu confesso que ainda invento desculpas para a pessoa que me convidou e vou embora dos locais. A poluição sonora começou a ser um fator de isolamento social para mim. Esse é outro aspecto importante que será analisado ao longo da tese e que está diretamente associado com algo que transcende o volume. Apesar de esse ter sido um fator motivador desse isolamento, é isso recheado de uma série de outras questões que vão criando marcas simbólicas. Não é só um ruído indesejado. Já é algo que criou marcas tão fortes como qualquer outro tipo de violência.

Em 2012, descobri uma hérnia no estômago. Como estava fazendo terapia cognitivo-comportamental na época, a hérnia foi ligada fundamentalmente a toda a experiência sonora que somatizei no corpo físico e um grande quadro de ansiedade que estava instalado. Passei por cirurgia para correção em novembro de 2013 e perdi quase 13 quilos por conta do procedimento, que é bastante invasivo e equivale a uma redução de estômago. Entre as imagens abaixo, há um período de dez meses, de novembro de 2013, data da cirurgia, a setembro de 2014 (FIG. 2).

---

<sup>4</sup> Blog da World Forum for Acoustic Ecology. Disponível em: <https://www.wfae.net/news/report-to-the-wfae-on-the-global-composition-2018-dieburg-germany>. Acesso em: 25 set. 2019.

**FIGURA 2: Antes e depois da correção da hérnia.**



**Fonte: arquivo pessoal, 2013-2014.**

Ter uma hérnia significa que algo está fora do lugar. Pensando sistemicamente, tê-la no estômago significa para mim que ali estavam somatizadas muitas coisas que eu tive que “engolir por força”, coisas das quais eu quis reclamar, coisas das quais reclamei e não fui ouvida, coisas, enfim, que tiveram de ser engolidas e digeridas como era possível para mim naquele tempo.

Depois da cirurgia e observando minha atuação junto aos estudantes na universidade, me percebi muito negativa em relação à compreensão do poder do sonoro. Eu tinha medo do som e achava a maioria deles “errados”, sentindo que eu tinha que “consertar” o mundo. Qualquer semelhança com a ideia de “afinar o mundo” não é coincidência. Schafer havia escrito exatamente o que eu queria ouvir. Era meu mentor acadêmico, espiritual, sideral e aural nessa época, e seu trabalho reforçava em mim toda a raiva que eu sentia do que tinha acontecido comigo. Toda a minha investida no tema estava conectada a um ideal moralizador guiado pela raiva mental e pela dor física que senti antes da cirurgia e no pós-operatório<sup>5</sup>, e meu trabalho estava virando um mero manual de combate à poluição sonora, um tipo de

---

<sup>5</sup> Somente um ano após a cirurgia é que consegui tomar um copo de água normalmente, um gole após o outro. A correção da hérnia consiste numa espécie de amarração que é feita na boca do estômago para evitar os refluxos. Essa musculatura tem que se readaptar e reaprender como abrir e fechar para a passagem de alimento, o que é um processo demorado. No meu caso, levou mais de um ano. Tive que abrir mão de alimentos como arroz por muito tempo, porque me engasgava.

documento que será sempre datado e geralmente ineficaz. Não era isso que eu queria. Eu queria ajudar as pessoas, mas ainda não tinha conseguido me ajudar. Essa fase foi a que antecedeu a “fase da consciência”.

Aqui, ressalto um dos pontos que acho importante considerar, que é o perigo de uma situação pessoal dessa nos colocar, como pesquisadores, num falso local de “detentores da verdade”. Esse posto, obviamente, também se aplica aos donos de paredão, quando pensam que, ao ligar o som, estão divertindo ou impressionando todos à sua volta, mas acredito ter discutido isso a contento nos capítulos posteriores. Agora, eu, como pesquisadora, como trataria dessas questões em minha produção? Que caráter meu trabalho teria perante a comunidade acadêmica? Como balizar minha história com os instrumentos metodológicos de pesquisa e como publicar sobre as realidades de outros sujeitos? Essa foi uma das epifanias que o doutorado me trouxe: a necessidade de me afastar do autor que me trouxe para esse universo porque, caso contrário, eu não conseguiria acessar o debate acadêmico. Schafer, hoje, faz parte do meu referencial teórico a partir de um filtro racional que é o conceito de ética sonora tecido aqui. Romper com a visão higienista para acessar a visão ética. Compreender que o físico, às vezes, não é somente uma questão de intensidade. Entender que o som se expande e toca as pessoas de maneiras diferentes, suscitando nelas memórias, crenças, limites e significados que, vistos anos mais tarde, podem parecer tão distantes ou menos significativos, menos vitais.

Para mim, este é o desafio desta tese, que, 11 anos após experiência empírica, leituras e publicações sobre o tema, o aborda justamente na cidade onde ele se mostrou em minha vida. Apresento, a seguir, minhas contribuições para a discussão sobre o aspecto sonoro em produções acadêmicas.

## **Desdobramentos nas produções científicas**

Minha produção sobre o tema começou em 2011 e demonstra a formação de um problema de pesquisa que incorpora novos parâmetros com o passar dos anos e ressignifica novas maneiras de olhar pra essas questões.

## Primeira fase: base em ideias schafferianas e aplicabilidade na etnomusicologia

Minha trajetória científica nos *sound studies* começa com publicações sobre a utilização da paisagem sonora, um termo que utilizei por muito tempo, eis que estava amplamente embasadas nas ideias schafferianas, em ensaios descritivos de oficinas de música (BASTOS, 2011), cursos<sup>6</sup> sobre ecologia e música (BASTOS, 2012b, 2013, 2014) e palestras sobre educação ambiental (BASTOS, 2012c, 2013, 2014) que ministrei concomitantes à minha rotina docente na Universidade Federal do Piauí. Nestes contextos, as questões centrais da aula se configuravam no que eu já julgava ser uma possível linha de pesquisa: a paisagem sonora e suas implicações para a etnomusicologia (BASTOS, 2012a, 2012b), o papel que o professor de música assume nesse cenário (BASTOS, 2012a) e a invisibilidade da vítima física de poluição sonora (BASTOS, 2012d).

Interessada em discutir o papel da etnomusicologia no que se refere à escuta crítica e reflexiva dos sons que o homem produz, busquei estabelecer relações entre pontos importantes de investigação da etnomusicologia e aspectos envolvendo a consciência auditiva humana (BASTOS, 2012b) com base nos capítulos II (“Em direção a uma teoria para a etnomusicologia”)<sup>7</sup> e VIII (“Aprendizagem”)<sup>8</sup> do livro *The Anthropology of Music* (MERRIAM, 1964) e o livro *Educação Sonora* (SCHAFER, 2009). A partir do entendimento da etnomusicologia como disciplina que estuda as maneiras pelas quais o ser humano produz o som, há uma estreita relação entre processos de aprendizagem sonorumical e delineamentos conscientes de escuta, “fomentando discussões posteriores sobre a função da disciplina no estudo de um processo que não demonstra apenas o som, mas, antes, o panorama favorável de silêncio para que se faça o som” (BASTOS, 2012b). Este trabalho considerou o som ouvido como aspecto pouco publicado se comparado ao som produzido para uma discussão sobre o escutar antropológico que, acredito, está contido na etnomusicologia e no estudo de sons em geral, perceptível se ouvirmos com mais atenção e cuidado. O termo *soundscape* demonstra que sempre haverá som, não importa onde estivermos. Este som pode ou não configurar naquele contexto a ideia de “música”. Nesse sentido, o olhar da etnomusicologia é fundamental para que consigamos englobar numa

---

<sup>6</sup> Ecologia sonora – Módulo 1: Iniciação aos estudos do aspecto sonoro-ambiental; e Módulo 2: Aprofundamento de estudos de conscientização sonora. Cursos de curta duração ministrados como extensão na UFPI entre 2013 e 2015.

<sup>7</sup> “Toward a theory for ethnomusicology” (tradução minha).

<sup>8</sup> “Learning” (tradução minha).

análise, além da música que esteja acontecendo, sonoridades diversas sem as quais aquele fenômeno musical poderia se tornar irreconhecível para as pessoas do contexto. Nossa escuta, ora focalizada, ora periférica, age dessa forma porque não podemos fechar os ouvidos, mas precisamos de uma espécie de “foco auditivo” a depender da situação para que consigamos distinguir contextual, histórica e culturalmente os sons que nos cercam, dirimindo possibilidades de confusão sonora em nossas mentes. Schafer menciona a rápida multiplicação de sons e alerta para um quadro de entorpecimento auditivo, desencadeado, entre outras coisas, por aparatos tecnológicos que podem ou não estar ao alcance das mãos, como celular ou maquinário industrial, mas que estão com certeza ao alcance dos ouvidos. Como tratar de questões como educação, imitação e perpetuação numa sociedade que apresenta sinais com escuta anestesiada? A proposta de recorte feita neste artigo aponta que os processos de imitação e enculturação (MERRIAM, 1964, p. 146 e 147) e observados na socialização, educação e instrução escolar podem ser trabalhados e otimizados com alguns exercícios do livro *Educação Sonora*, que tem, como objetivo, o desenvolvimento da eficácia auditiva, “uma vez que o melhor caminho para melhorar a paisagem sonora mundial é aprender a ouvir” (SCHAFER, 2009, p. 17). Um exemplo desse desenvolvimento do ouvir é problematizado no exercício 48 do livro, onde o autor propõe uma investigação sobre a variação onomatopaica em relação ao som de um gato: em inglês, “purr-purr”, em francês, “ron-ron”, e, em alemão, “schnurr-schnur”. Culturas diferentes percebem de maneiras diferentes ou os animais têm dialetos como os humanos? (SCHAFER, 2009, p. 76). Os resultados demonstram também que as relações entre os autores confirmam a importância da cultura no processo de escuta e consciente, corroborando a possibilidade de se ter, como objeto de estudo na etnomusicologia, o ato de ouvir. Podemos considerar a escuta como ato social, com mecanismos de manutenção e continuidade de um grupo; ou como ato humanístico, quando o pensar sobre ela começa a existir para um indivíduo. Quanto mais se discute e se observa o comportamento da escuta, diminuem nossas chances de reduzir qualquer ocasião a um discurso simplista e/ou negativista sobre poluição sonora. O artigo se encerra com uma pergunta-constatação feita aos etnomusicólogos e demais interessados no ouvir: “Se, ao produzir som, ele comunica, então, ao ouvir, ele compreende?” (BASTOS, 2012b, p. 112).

## ***A importância do professor de música***

Como professora de música em início de carreira e tendo acabado de passar pela experiência pessoal relatada anteriormente, uma preocupação constante para mim era a de conseguir materializar em sala de aula uma discussão que transpusesse o plano infértil de apenas apontar que a poluição sonora é um problema. Embora isso já esteja posto há décadas na sociedade, muitos de nós continuamos apenas apontando, às vezes fazendo um exercício aqui e outro ali, mas mais baseado em curiosidade estética sobre o que os alunos irão apresentar e menos numa postura crítica e proativa a partir dessas criações.

Assim, de produções de caráter mais didático e oriundos da experiência em sala de aula, destaco trabalho feito com uma turma<sup>9</sup> com estudantes em diversos níveis de leitura musical tradicional que se inspirava nos ideais de Augusto Boal<sup>10</sup> e na frase “arte para questionar”, na qual pude exercitar os limites entre essa docência mais prescritiva e a outra, mais propositiva (BASTOS, 2011). Nos exercícios propostos, o intuito era o de conscientizar os participantes sobre como os sons que produzimos e ouvimos são formas eficazes de comunicação, crítica e atuação nos contextos em que vivemos, problematizando sempre que possível os conceitos de “som musical” e “som não musical”, e a relação entre o ser humano e o universo sonoro à sua volta não só como receptor, mas também agente sonoro da totalidade desse sistema: da captação, passando pela análise e aplicando na criação. Interessante notar que as respostas desta turma à pergunta *o que é música?* se assemelharam bastante aos estudantes que Schafer entrevistou no início da década de 1990 – aspirantes a integrar uma orquestra tradicional, demonstrando que, independente do grau de instrução instrumental e/ou de leitura musical dita tradicional, responder e definir o que é música nunca foi simples. Outros exercícios incluíram apreciações musicais de obras distintas como *Pelo interfone*, do cantor Richie, em versão com instrumentos de brinquedo tocada pela banda Pato Fu; *Um sobrevivente de Varsóvia*, de Arnold Schoenberg, obra densa sobre o holocausto alemão; e *Claire de Lune*, de Debussy, executada com uma animação visual que “acendia” as notas à medida que iam sendo tocadas. O intuito da apreciação musical nessa oficina foi o de problematizar até que ponto a performance nos influencia, com base no etnomusicólogo

---

<sup>9</sup> Disciplina ministrada de 25 e 29 de outubro de 2010 em curso de Licenciatura em Artes para assentados e assentadas da Reforma Agrária do Estado do Piauí, uma parceria entre a UFPI, o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra – MST, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - INCRA e o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária – PRONERA. A carga horária foi de 8 horas/dia.

<sup>10</sup> Dramaturgo carioca com significativa contribuição para a história do teatro universal e para o MST.

Gerard Béhague. Foram discutidas também as maneiras de se descrever coisas musicalmente, desde algo com sonoridade mais descritiva, como uma caixa-clara imitando uma rajada de metralhadora, a coisas mais subjetivas como o voo de um pássaro. Ao final da disciplina, os estudantes aplicaram as discussões apresentando composições de atmosferas sonoras com base em alguns elementos: ruídos atuando como sons musicais, sons musicais atuando como ruído, silêncio, apropriação e transmissão musical. Foi proposto a eles também um mapeamento sonoro de seus contextos de moradia, que seriam apresentados na continuidade da oficina, o que acabou não ocorrendo porque a regência da disciplina passou a outro docente.

Nesta e em demais turmas, busquei também e sempre desenvolver a criticidade frente à gama de atividades que o professor poderia desenvolver baseado em estudos de paisagem sonora. Assim, além da aplicabilidade prática, trabalhar esses conteúdos também ajuda os educandos a angariarem ferramentas de planejamento para atender à lei 11.769/2008<sup>11</sup> quando estiverem atuando como docentes (BASTOS, 2012b). Dentro do contexto disciplinar de teoria e percepção musical de um curso de licenciatura em Música, além de ferramenta versátil, é também economicamente viável trabalhar com o conceito de paisagem sonora, porque o som é um elemento constante em nossas vidas. Assim, a partir de um panorama da história da paisagem sonora mundial, procurei contemplar, nas disciplinas de teoria e percepção musical na UFPI o debate sobre consonâncias e dissonâncias a respeito de ideias musicais, como a influência dos conceitos apolíneo e dionisíaco de música, as definições de “som” e “ruído” e sua aplicabilidade, tentativas de mensurar o silêncio e considerações sobre o conceito atual de “ecologia” para falar sobre o meio ambiente de forma mais holística. Os resultados demonstraram a importância da conscientização do licenciando em música diante da paisagem sonora, eis que ela figura como uma ferramenta versátil na experiência da educação musical. Nas considerações, reafirmo a relação intrínseca da paisagem sonora na música, o que extrapola a questão estética e artística e engloba também discussões ambientais e de coletividade.

Nesse cenário, o papel do músico torna-se fundamental quando se fala em conscientizar pessoas sobre o que fazer com os sons que produzem. “O músico que se nega a trabalhar com determinados sons pelo simples fato de eles não estarem/serem esteticamente

---

<sup>11</sup> Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.

belos corre o risco de tornar a criação musical descontextualizada, simplista e unilateral” (BASTOS, 2012a, p. 10).

### ***A poluição sonora e a vítima física***

Bastante conectado ao que proponho atualmente com relação a um sistema social que tem o foco no infrator e na coerção do aspecto sonoro e que se esquece da vítima, destaco uma produção que, à época, já demonstrava como a inquietação frente à poluição sonora seria um dos fios norteadores da minha busca acadêmica. Através de abordagem interdisciplinar a respeito de como a poluição sonora ocorre e permanece em nosso cotidiano (BASTOS, 2012d), busquei investigar quais fatores fizeram dela um problema social, de saúde e ambiental bastante negligenciado na discussão sobre o aspecto sonoro ambiental, com base nos conceitos de paisagem sonora e de poluição sonora (SCHAFER, 1991; 2001), e também da abordagem construcionista e sociocultural das emoções (TORRES, 2009) complementada pelo conceito de emotividade e atração da massa (SIMMEL, 2006), colocando o sentimento em contraposição ao intelecto. Torres define tal abordagem com base na interpretação dos atores para que a emoção seja definida, partindo das sensações e dos preceitos que o indivíduo angariou e consolidou durante sua vida - as emoções como construções da cultura (TORRES, 2009, p. 17 e 18). Simmel (2006, p. 51), por sua vez, fundamenta o que acontece com nosso entendimento de responsabilidade quando sozinhos e quando em meio à coletividade. Sozinho, o ser se dá conta de sua consciência, responsabilidade e culpa; em grupo, há uma dissipação desses elementos. Assim, o artigo segue discutindo como isso influencia nossa percepção e agir diante do que se considera ruído e musical e de como isto amalgamou, na história da humanidade, nossa visão de que a paisagem sonora não tem um lugar cativo na discussão sobre meio ambiente. Prova disso é a legislação sonora vigente no Brasil. Se, por um lado, a lei precisa ser genérica o bastante para englobar o maior número de casos, por outro, esse generalismo acaba por abrir brechas periclitantes para relativizações e enviesamentos do texto legislativo. O resultado disso é uma legislação ineficiente, em alguns casos. Quando é eficiente, há, ainda, um entendimento de “lei que não pega”, e a questão cultural do lugar muitas vezes se sobressai, mesmo que burle a lei. Menciono também medidas iniciais desse tipo de investigação a serem feitas em Teresina (PI), com destaque para uma característica do transporte público da cidade: a presença de caixas de som nas paradas de ônibus e também dentro dos veículos, nos quais o controle de volume fica exclusivamente



a cargo do motorista e, às vezes, do cobrador. As considerações apontam para a importância de todos na sociedade atentarem para seus papéis diante da paisagem sonora, em especial os profissionais que têm o som como material de trabalho, como o músico e o engenheiro sonoro.

### **Segunda fase: o simbólico e o físico sob a perspectiva de uma ética sonora**

Assim, já demonstrando inquietações para as quais ainda busco respostas, foi, sem dúvida, durante o processo do doutorado que minhas questões foram ampliadas e refinadas através de uma dupla cisão com a literatura. Como é de se esperar de um período de imersão significativa da escrita de uma tese, pude “cortar meu cordão umbilical” e também me “divorciar”, como costumo dizer, de alguns autores. Cortei o cordão quando vi que já conseguia caminhar mais independente nas discussões e propor o debate dos meus conflitos e questões a partir de uma fala mais autônoma, embora nunca desamparada. E me divorciei quando consegui fazer essa caminhada sem cair no perigo na romantização científica que por muito tempo me atrapalhou, impedindo a busca de problematizações atuais e, inclusive, questionadoras de parâmetros que antes me guiavam.

Esta segunda fase inaugura também um contato mais concreto com uma literatura sobre o tema que transpõe fronteiras de área, evidencia inter-relações sobre o fenômeno e amplia consideravelmente a discussão sobre *sound studies* vigente no mundo e, sobretudo, no Brasil. Assim, destaco cinco publicações feitas como fruto de amadurecimento desta tese, apresentando à comunidade acadêmica a construção do estado do conhecimento produzido acerca de questões e aspectos éticos relacionados ao som (BASTOS, 2017), discussões em fase de amadurecimento sobre os desafios da área de etnomusicologia frente a investigações sonoras que considerem a dimensão física tanto quanto a dimensão simbólica (BASTOS, 2018a, 2018b), e também algumas considerações sobre a problematização do simbolismo sonoro para nossos entendimentos como músicos e também como cidadãos (2019, 2020 [no prelo]).

Em virtude de serem desdobramentos do trabalho que apresento nos sete capítulos dessa tese, vou apenas elencar a seguir os principais pontos de ajuste e de refinamento que a produção sofreu nesta segunda fase e que foram materializadas com a ajuda destas publicações e dos debates por ela gerados nos contextos em que foram apresentadas.

### ***Utilização pontual de Schafer***

De autor principal, o canadense Murray Schafer assumiu um papel colaborativo importante, mas não mais protagonista em minha produção. Isso se deu principalmente quando comecei a demonstrar com maior clareza como a desconexão entre as dimensões física e simbólica da escuta definem nossas ações e entendimentos sobre som.

### ***A vítima simbólica, além da física***

A desconexão entre o físico e o simbólico figura como um dos principais entraves para as questões sobre som e poluição sonora na sociedade hoje (BASTOS, 2019, 2020 [no prelo]). Embora o som exista, seja influenciado por nós e nos influencie, nos faltam ainda ferramentas para lidar com o aspecto sonoro em nossas vidas. Isso fica ainda mais evidente quando observamos nossos níveis de esclarecimento com relação a outros aspectos ambientais, que são geralmente maiores. Isso só acontece porque foi constituída uma consciência do que queremos e do que não queremos, gerando toda uma organização social e urbana que engloba o cidadão, o agente público, as políticas públicas, as diretrizes legais, entre outras coisas. Se, no âmbito simbólico, já caminhamos mais no sentido de reconhecer como o som se estabelece conectando aspectos fundamentais da vida, e temos um maior debate sobre questões de pertencimento, repertório, fé, fruição estética e memórias individuais ou coletivas, o mesmo não acontece no âmbito físico. Sabemos apontar o que é poluição sonora e perturbação do sossego, sabemos recitar leis e diretrizes de coerção, mas e depois? O que mais sabemos? São duas acepções do sonoro complementares entre si, mas obviamente bastante distintas, que requerem de nós atenções diferentes e uma complexidade delicada de atitudes e comportamentos que sejam capazes de fazer com que estas duas acepções consigam coexistir na sociedade.

Estamos ainda tateando este tênue limite estando, muitas vezes, como reféns das situações porque atribuímos quase sempre a fatores externos a responsabilidade pelo contexto sonoro à nossa volta (BASTOS, 2020, no prelo). Quando há uma ocorrência negativa, somos reféns porque o som nos toca independente da nossa vontade, dada a sua imaterialidade; e quando há uma ocorrência positiva, somos o indivíduo passivo que “deu sorte” de não estar próximo a um foco de poluição sonora.

### ***A importância da materialização da discussão na área da música***

Outro fator agravante é não conseguirmos identificar em que ponto a análise da situação deve passar do âmbito físico para o âmbito simbólico ou vice-versa. Como discutir responsabilidade sonora com um músico que tem, como premissa de sua estética, o uso de intensidade sonora ou graves contundentes? Até onde se vai na abordagem para que, ao discutir o físico, não se fira o simbólico?

Essa discussão deve passar da polarização entre enxergar o aspecto sonoro com apreensão e enxergá-lo com um relativismo permissivo. O poder relacionado ao som é um fator do qual não podemos nem devemos nos desvencilhar. Assim, procuro por caminhos de uma materialização mais consistente dessa dicotomia com relação ao papel do músico neste contexto. Observando em nossa formação a lacuna sobre o que define o papel do músico na sociedade, será que ela se encerra na esfera estética e instrumental? (BASTOS, 2019a).

### **É ouvindo que constituo minha escuta**

Em síntese, foram esses os caminhos que me trouxeram até os debates e problematizações que compartilho nessa tese. Espero, a partir da provocação iniciada neste capítulo e pormenorizada nos seis seguintes, que este trabalho suscite ao menos uma reflexão que é interna, antes de tudo, e que tal reflexão encontre maneiras de concretizar-se e de reverberar-se externamente. Se o som é invisível e não palpável, não significa que o debate e o conhecimento sobre ele devam também assumir essa inconcretude. Já estamos nesse lugar há séculos. É hora de seguir.

## CAPÍTULO 2

### **Som, música, meio ambiente e relações humanas: perspectivas, tendências e lacunas na literatura**

A produção acadêmica sobre os sons do mundo ganhou destaque após as iniciativas de autores, hoje, basilares, que despertaram em muitos o interesse de pensar sobre o sonoro como um constructo humano e cultural, como R. Murray Schafer e a *paisagem sonora*, Pierre Shaeffer e os *objetos musicais* e Pauline Oliveros e o *deep listening*, na segunda metade do séc. XX. Naquele momento, os estudos sonoros, que tratarei nesse trabalho sob o nome de *sound studies* ou campo dos *sound studies*, emergiram em questionamentos sobre a escuta e sua eficácia, em níveis de compreensão do que se ouve e em conceitos que nos nortearam por muito tempo.

Atualmente, com um devido distanciamento cronológico dos estudos iniciais e conhecendo muitos desdobramentos desses trabalhos, é possível afirmar que, não todas, mas grande parte das investigações estava pautada em certezas ocidentais e coloniais, o que deixava margem para se antever uma “presunção de universalidade” (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 7). Estávamos convictos de que, se levássemos as pessoas a conhecerem o som *correto* e o silêncio *devido*, tudo iria se resolver.

Respeitando a roda das pesquisas científicas, suas releituras e ressignificações, a produção sobre sons ambientais desde então vem crescendo e se tornando cada vez mais inter e transdisciplinar, colocando em destaque não só “a redefinição de limites acadêmicos em prol de campos de estudo mais abrangentes” (GUILLEBAUD, 2017, p. 1), mas também reconhecendo lacunas de um entendimento unilateral sobre um fenômeno demasiadamente amplo e complexo (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 7).

Nestes termos, os *sound studies* hoje podem se configurar descritos como história e antropologia dos sentidos (HOWES, 1991, 2003; CLASSEN, 1993; CORBIN, 1994; COLON, 2013), práticas sensoriais (BULL, 2003), acustemologia (FELD, 1994, 2000; RICCI, 1996; FELD, BRENNEIS, 2004; FÉRAUD, 2010, 2013) e antropologia sonora (SAMUEL, 2010), a história das tecnologias do som (BIJSTERVELD, 2012; STERNE, 2012), entre outros (GUILLEBAUD, 2017, p.1), demonstrando que a conexão relacional entre as publicações pode ser otimizada tanto

no que se refere a natureza do fenômeno e seu conhecimento quanto a áreas científicas que o estudam.

Essa discussão tem, crescentemente, se tornado relevante, considerando nuances de um mundo em que a poluição sonora tem figurado como uma das preocupações centrais seja nas discussões governamentais sobre espaço público e infraestrutura, embora ainda com ênfase no âmbito físico (GUILLEBAUD, 2017, p. 1, 2), seja em debates e ações ativistas vinculadas ao meio ambiente. Todavia, a ênfase na dimensão física do debate tolhe a oportunidade de inserir nas pautas políticas e civis o ruído, o silêncio e as surdez (NOVAK, SAKAKEENY, 2015 p. 3, 8), todos já reais, materializados e fazendo parte da sociedade sob uma infinidade de acepções.

Nesse cenário, uma problematização tem se tornado cada vez mais pertinente: será que é a música que está dentro do som ou o som é que está dentro da música? A *Society for Ethnomusicology* implementou em 2009 o *Special Interest Group for Sound Studies* a fim de discutir o crescente interesse em som e auralidade. É um debate delicado porque se encontra na linha tênue entre valorização simbólica e representação física, e alguns autores preocupam-se com a relativização que esvazia o sentido.

Mas, se os *sound studies* têm apresentado desafios específicos ao campo de estudos musicais e oferecido frentes produtivas, o reposicionamento da "música" dentro do domínio do "som" tem às vezes sido minimizado ou tem obscurecido as histórias diferentes desses conceitos terminológicos. Estudos musicais precedem *sound studies* em dois milênios, mas ainda mantém uma presença amorfa na nova ordem. Quanto mais seguimos o rastro dos *sound studies*, mais frequentemente vamos esbarrando em coisas, que haviam sempre sido chamadas de música, andando como fantasmas pelos corredores brilhantes da casa que o som construiu. O "som" denota frequentemente fenômenos acústicos e aspectos de produção e recepção que se registram fora do reino da "música" ou deslocam seus objetos e histórias culturais para uma rubrica aparentemente mais ampla. Mas será que o termo "som" sempre enquadra com precisão as particularidades das paisagens sonoras, circulações da mídia, técnicas de escuta e epistemologias da auralidade, mesmo quando as práticas em questão são amplamente reconhecidas como musicais e os sons consistentemente ouvidos e descritos como música? A generalização do som, em seus usos mais imprecisos, pode contornar os efeitos das histórias institucionais e a influência estruturante de debates entrincheirados. Enquanto não estejamos endossando abordagens doutrinárias, o risco de ignorar a particularidade histórica das categorias sonoras é o desconhecimento das formações culturais específicas

do som (NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 6, tradução minha<sup>12</sup>).

Concordo com os autores que a relativização exacerbada nos leva quase sempre a lugar nenhum. Contudo, é evidente que toda música é som que foi pinçado e alçado a um sentido e a uma função, com as suas particularidades e especificidades culturais dentro dos contextos pertinentes. Por outro lado, nem todo som é reconhecido como música, porque existe no mundo sob uma categorização de saberes (FELD, 1994, 2015), como função utilitária de alerta ou, ainda, como sobra acústica, por exemplo. A delicadeza na escuta e depois na distinção é o que nos cabe, como pesquisadores, professores e seres humanos, descrever, analisar e discutir.

Dado o aspecto amoral do som, para que esta tese possa contribuir para uma discussão menos utópica, menos romantizada e mais real do aspecto sonoro, o raciocínio será guiado pela seguinte ideia: um campo atravessado por uma corda sobre a qual nos equilibramos tendo, de um lado, o entendimento do poder do som como potência simbólica, seja nossa ou do outro, para fins considerados éticos e/ou necessários e, do outro, tendo que considerar obrigatoriamente e de forma importante, a comoção significativa da sociedade sobre o real problema físico que é a poluição sonora e seus desdobramentos.

Optei por partir do *fenômeno* que me proponho a estudar, e não de limites disciplinares de um campo ou outro de estudo, porque, embora certas “disciplinas” permitam tecer relações de fora pra dentro, a demanda que se apresenta já com certa urgência, pede uma desconstrução ainda maior de fronteiras. Inserido neste contexto dialógico, a contribuição deste capítulo é apresentar possibilidades de compreensão do estado do conhecimento relacionado direta ou indiretamente ao universo da ética sonora.

---

<sup>12</sup> “But if sound studies have presented specific challenges to the field of music studies and offered productive paths forward, the repositioning of “music” within the domain of “sound” has sometimes minimized or obscured the vastly different histories of these terminological concepts. Music studies predates sound studies by two millennia yet maintains an amorphous presence in the new order. The more we follow the trail of sound studies, the more often we bump into things that had always been called music, walking like a ghost through the gleaming hallways of the house that sound built. “Sound” often denotes acoustic phenomena and aspects of production and reception that register outside the realm of “music” or displace its objects and cultural histories into an apparently broader rubric. But does the term “sound” always accurately frame the particularities of soundscapes, media circulations, techniques of listening and epistemologies of aurality, even when the practices in question are widely recognized as musical and the sounds consistently heard and described as music? The generalizability of sound, in its most imprecise uses, can sidestep the effects of institutional histories and the structuring influence of entrenched debates. While we are not endorsing doctrinaire approaches, the risk of ignoring the historical particularity of sonic categories is the misrecognition of sound’s specific cultural formations”.

Os critérios para seleção dos trabalhos aqui analisados consideraram apenas publicações científicas e a busca temática foi feita por palavras-chave sozinhas ou combinadas como “escuta”, “emissão”, “som”, “música”, “ecomusicologia”, “meio ambiente”, “ecologia sonora”, “som e poder”, “música e poder”, “educação ambiental”, “música e sociedade”, “som ambiental”, “ética e música” e “ética e som”, feita nos idiomas português, inglês e espanhol. Como o termo ética sonora não tem ainda uma projeção científica consolidada, foi necessário utilizar filtros amplos e extrapolar os limites da área da música.

O entendimento mais holístico que almejo me levou à leitura de trabalhos de outras áreas que tratem de ou tangenciem discussões sobre o som a partir de prismas diversos de investigação, como ética, ecologia, geografia, física, sociologia, direito, comunicação, antropologia e filosofia. Como resultado dessa análise constatei que existe um número razoável de trabalhos, entre os quais identifiquei consideráveis inter-relações, mas que, no contexto em que foram publicados e pela forma que vêm sendo utilizados, encontram-se bastante desconectados entre si. Assim, tanto a amplitude em número quanto a inter-relação em conteúdo culminam neste capítulo em uma revisão de literatura bastante abrangente, apresentada em quatro partes.

A primeira traz as publicações da área de música que têm relação direta com o tema; a segunda contempla trabalhos de música que oferecem alguma correlação pertinente aos objetivos; a terceira parte assemelha-se à primeira, mas com trabalhos escritos em áreas diversas do conhecimento e, por fim, a quarta parte apresenta trabalhos de outras áreas que tangenciam o tema, produzindo material relevante para a discussão. Apresentar a revisão por temáticas dentro de áreas de conhecimento faz parte do posicionamento político que este trabalho assume no sentido de demonstrar um exame quanti e qualitativo do *corpus* teórico, com destaque para a área de música, evidenciando até que ponto as relações com o tema foram investigadas e quais lacunas que ainda caracterizam tal universo.

## **A produção direta na área da música**

Há, no som memórias, afirmações e ressignificações. Apesar de imaterial, carrega grande carga de identidades, gestos e vontades, atuando em nosso cotidiano, muitas vezes, de forma imperceptível, mas sempre presente de alguma forma. Por uma série de questões históricas e filosóficas, repleta de ressignificações e dinamismo cultural, encontram-se quase

sempre desvinculadas as discussões de dimensões *físicas* e *ambientais* sobre som das discussões de dimensões *simbólico-sonoras* e *musicais* da humanidade. Talvez para um grande número de pessoas, a ocorrência de poluição sonora, vinculada ou não à dimensão musical, seja o único momento de atenção ao ambiente sonoro. É deste ponto que parto para justificar uma abordagem que vá além da mera discussão negativa sobre o som e que evite recair na defesa de mais uma cartilha prescritiva, datada e muito provavelmente ineficiente de combate à poluição sonora.

Para tal, começo apresentando publicações da área da Música diretamente inseridas no campo dos *sound studies*. São 22 publicações que cobrem um período de 54 anos, de 1964 a 2018, abrangendo discussões sobre som e meio ambiente (ARCHER, 1964; SCHAFER, 1991, 2001, 2009), som e território (WISNIK, 1999; OBICI, 2008; ARAÚJO, 2013; FERNÁNDEZ, 2015; EISENBERG, 2015), ruído (ATTALI, 2009; CAMPESATO, 2012; NOVAK, 2015), silêncio (GAUTIER, 2015); epistemologia do som (VEIGA, 2013; FELD, 2015; SAKAKEENY, 2015), educação musical e ambiental (FONTEERRADA, 2004; FRANÇA, 2011; MIGUEL, 2012), ontologias sonoras (FELD, 1994; GARCÍA, 2016) e afinação musical (CAVANAGH, 2009; PALMBLAD, 2018). O número de publicações nem sempre é proporcional à abrangência do assunto nos países de origem dos pesquisadores, podendo ficar restrito a redutos muito específicos de uma região ou dimensão institucional, como é o caso do Brasil que basicamente utiliza esse tipo de publicação como referência em contextos de educação musical, mas que ainda apresenta tímida representação dessas discussões em políticas públicas, por exemplo.

### **Som e música como causa, resultado ou sinônimo: aspectos históricos, estéticos, sociais e culturais**

A música como fenômeno universal - e significado contextual - aparece nas publicações fartamente conectada a aspectos históricos, humanos, sociais e culturais da humanidade ou se configura na própria conexão entre as coisas. Como o som, ela está no ar, nas coisas e é socialmente mediada. Tal fenômeno é tão intrínseco à vida que Bruno Nettl, ao referenciar “Música, Arte de” para o *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NETTL, 2001), afirmou que nenhum artigo começa com uma definição explícita porque assume que os leitores sabem o que a música é (SAKAKEENY, 2015, p. 112).

As definições que conhecemos são geralmente parciais e desproporcionalmente advindas e dedicadas à cultura ocidental hegemônica, masculina, heterossexual e branca,



relegando quaisquer manifestações musicais que fujam desse escopo ao caldeirão do exotismo, do simples, do simplista, do menor e do folclórico. Como afirmou Sakakeeny (2015, p. 113), temos estudado música há muito mais tempo do que estudamos o som em si, e embora tenhamos de certa forma bastante material fértil de análise daquela que possa ser aplicada a este, a dimensão que o campo dos *sound studies* alcançou hoje só foi possível após a inserção de muitas discussões sobre relativismo, multiculturalismo e cultura popular (SAKAKEENY, 2015, p. 113). Adicionaria a esse debate pluriculturalismo e as vozes conquistadas por minorias diversas<sup>13</sup>.

A ampliação da nossa observação e percepção do fenômeno musical e sonora tem gerado tanto um auxílio quanto um desafio à área da música porque alarga as questões no sentido de ela não mais assumir um status privilegiado dentro dos muitos status que o som pode assumir (SAKAKEENY, 2015, p. 113). Definir origens de qualquer coisa na história é delicado, e com fenômenos relacionados à música, não poderia ser diferente. É complexo datar onde “tudo começou” em nossas vidas porque gera opiniões divergentes com relação ao momento histórico no qual fizemos instrumentos intencionalmente para tocar ou desde quando o uso da música como entretenimento se deu.

Veiga (2013) afirma que evidências arqueológicas datam de cerca de 43 mil anos alguns ossos que podem ter sido utilizados como flautas ou simplesmente mastigados e, com isso, furados. Quando nos deparamos com a falta de documentação histórica, nosso cérebro encontra uma maneira de suprir os vazios dessas memórias. Baseado na obra *The everpresent origin*, de Jean Gebser (1985)<sup>14</sup> e na seleção posterior feita por Georg Feurstein (1987)<sup>15</sup>, Veiga (2013, p. 26) apresenta as estruturas da consciência humana colocadas em escala crescente de sinapses neurais, indo do modo *ausente ou latente* de base cognitiva a um estado de *concrecência*<sup>16</sup>. As estruturas são, em ordem: arcaica, mágica, mítica, mental, racional e integral, sendo esta última algo ainda não existente, mas um porvir. Religião, música e fala

---

<sup>13</sup> O termo “minorias” é entendido nesta tese como referente a grupos diversos da sociedade que são reconhecidos como tal por questões qualitativas e não quantitativas. Inclui, sem aprofundar-se nessa questão, grupos de negros, mulheres, indígenas, quilombolas, LGBTQI+, pessoas com poder aquisitivo baixo, entre outros.

<sup>14</sup> GEBSER, Jean. **The ever-present origin**. Athens, OH: Ohio University Press, 1985.

<sup>15</sup> FEUERSTEIN, Georg. **Structures of consciousness: the genius of Jean Gebser: an introduction and critique**. Lower Lake, CA: Integral Publishing, 1987.

<sup>16</sup> Concrecência é um termo médico que define o crescimento conjunto de dois órgãos ou estruturas do corpo, como dois dentes que crescem com as raízes fundidas. Aqui, parece-me que ganhou o sentido de referir-se a um crescimento de conexões neurais amplo, holístico.

possivelmente emergiram na ocorrência das estruturas mágica e mítica como resultados de desenvolvimento cerebral e do aparelho fonador.

Embora a discussão da origem das coisas seja uma tendência importante, tal busca não se alinha com as perspectivas que foram incorporadas nesse trabalho. A investigação aqui é bem mais pela compreensão dos processos e consolidações, e considero a origem apenas quando é fundamental para a análise. Com relação a debates sobre música e ecologia, a publicação científica mais antiga desta revisão que sinaliza a necessidade de ampliar o olhar sobre a música através de uma abordagem ecológica foi o artigo *On the ecology of music* (ARCHER, 1964), no qual o autor entende a música como mais do que uma entidade completa e autossuficiente, eis que é comunicação social e agente de unidade cultural, e tem o público como parte integral não passiva do ato musical.

A universalidade da música em si repousa em duas premissas musicais universais - propriedades dos corpos que vibram, e as propriedades do sistema auditivo, ou seja, provavelmente existe música em todo lugar como *fenômeno*; não corroborando a famigerada ideia de que ela é uma *linguagem* universal, difundida inicialmente pelo poeta e educador norte-americano Henry Wadsworth Longfellow, e entendida sob diversas perspectivas, inclusive a que dá margem para pensar que todas as pessoas do globo entenderiam uma mesma música sob os mesmos referenciais.

Archer (1964) defende que só é possível a existência da música dentro de uma ecologia, facilitando o problema do “significado dela” e indo além de visões simplistas que não dão conta de perceber mudanças sutis e/ou que estejam em planos inacessíveis referencialmente para alguém com pouco ou nenhum conhecimento daquela cultura. O autor menciona a junção de aspectos presentes na teoria clássica indiana raga-rasa como hora do dia, tempo, estado de espírito, sequência tonal, interpretação pictórica, alusão poética, e ordenação diferencial como um exemplo eficaz de sinestesia musical, a qual poderia facilmente se tornar, segundo ele, sinônimo de psicologia musical, e lamenta a escassez de trabalhos sobre o tema na época. A onipresença da música e seus efeitos representa metade de sua ecologia. A outra diz respeito ao que esse canal de emoção faz por seu público e pelas sociedades. Nas palavras do autor:

Há uma etologia musical, como perguntou Platão? Como o aumento na música afeta o sistema nervoso? Há correlação entre os tipos de música e patologias mentais? Existe uma relação entre música e guerra? Será que um

certo tipo de utilização musical gera mudanças benéficas ou prejudiciais no tecido social? Salvo para algum trabalho na indústria e na terapia (muitos dos quais ambíguos), nosso conhecimento da música como uma dinâmica social é ligeiro. De perguntas, há, então, uma infinidade. Elas são afiadas por dois fenômenos: a vasta mudança na apresentação técnica da música, e o grande aumento de contatos interculturais, [...] manifestos das grandes mudanças educacionais, sociais e populacionais deste século [XX]. São estas coisas que nos levam a crer que o estudo ecológico da música não é sem valor (1964, p. 31, tradução minha)<sup>17</sup>.

Archer (1964) sinalizou, à época, uma abordagem nova da relação entre o homem e os sons que o cercam e que ele produz. Quando ele menciona os “contatos interculturais” que na época ainda tinham um rótulo de exotismo, nos avisa do que estaria já acontecendo, mas que a academia demorou algumas décadas para conseguir perceber e nomear, talvez por falta de um olhar mais cuidadoso do humano e do real em complementaridade ao que podia ser hermeticamente medido. Num período da história em que a ciência era dominada pelas técnicas metodológicas das ciências exatas, e que a antropologia dava seus primeiros passos rumo à consolidação epistemológica, o autor percebeu com décadas de antecedência o que alguns desses caminhos em início de exploração poderiam nos mostrar, e o fez na proporção possível do que o olhar de seu tempo alcançava.

Relacionado a esta discussão vinculante entre música e meio ambiente, França (2011) afirma que somos o meio ambiente, estando como Tippi<sup>18</sup>, abraçada ao sapo-boi ou, agora, sentados no computador de casa lendo esse texto. Não existe “lá fora”, nem “jogar fora”, haja vista que estamos no mesmo planeta vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, do dia em que nascemos até o dia de nossa morte, com raras exceções de astronautas e viajantes espaciais.

O termo *educação ambiental*, restrito a questões de biodiversidade e sistemas vivos (DIAS, 2000<sup>19</sup>, apud FRANÇA, 2011, p. 31) que, na década de 1970, foi definido como um processo de promoção da construção de valores, da ética, da modificação de atitudes em

---

<sup>17</sup> “Is there a musical ethology, as Plato asked? How does the increase in music affect the nervous system? Are there correlates between types of music and mental pathologies? Is there a relationship between music and war? Does a certain type of musical utilization engender beneficial or harmful changes in the social fabric? Save for some work in industry and therapy (much of it ambiguous), our knowledge of music as a social dynamic is slight. Of questions, then, there is a plethora. They are sharpened by two phenomena: the vast change in the technical presentation of music, and the great increase in cross-cultural contacts, [...] manifests of the great educational, social and population shifts of this century. It is these which cause us to believe that the ecological study of music is not without value.”

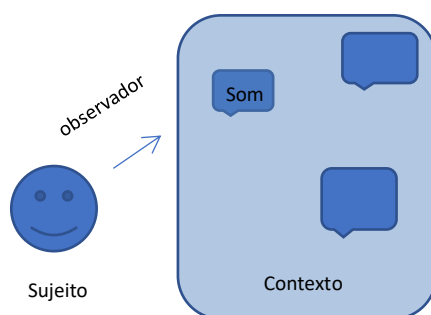
<sup>18</sup> Site oficial: <[www.tippi.org](http://www.tippi.org)> Acesso em 13/jul/2016.

<sup>19</sup> DIAS, Genebaldo Freire. **Educação Ambiental: princípios e práticas**. 6. ed. rev. e amp. São Paulo: Gaia, 2000.

relação ao meio ambiente, da valorização das culturas e da qualidade de vida; teve uma ampliação proposta pelo filósofo Arne Naess para *ecosofia* ao aliar sabedoria e meio ambiente, dando início à ideia de “ecologia profunda” que se opõe, obviamente, à “ecologia rasa” (FRANÇA, 2011, p. 31). Enquanto a última entende a natureza como provedora não cíclica para o ser humano, a primeira nos integra como parte afetada pelo todo ao mesmo tempo em que o afetamos. O alto grau de clareza que França imprime ao tangenciar reflexões pertinentes descortina um panorama de coerência do qual não podemos escapar. Nesse sentido, transparece aqui a reflexão sobre o isentar-se, como músico, da responsabilidade para com o sonoro. Nesse trabalho, contudo, utilizo a acepção dada por Guatari (2001, p. 8), que propõe uma articulação ético-política entre os registros ecológicos do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana.

Num misto entre ciência, ecologia e educação musical, Raymond Murray Schafer se inclui nesta revisão como um defensor do ambiente sonoro saudável, com toda a relatividade que cabe na definição do termo. Sua obra inaugurou, para muitos estudiosos, o interesse pelo tema, centrada no conceito de *paisagem sonora* (FIG. 3) - tradução do termo *soundscape*, analogia com *landscape* - que faz referência ao ambiente sonoro sob o prisma de um contexto de estudo, “ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagem de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (SCHAFFER, 2001, p. 366).

**FIGURA 3: Paisagem Sonora segundo Schafer**

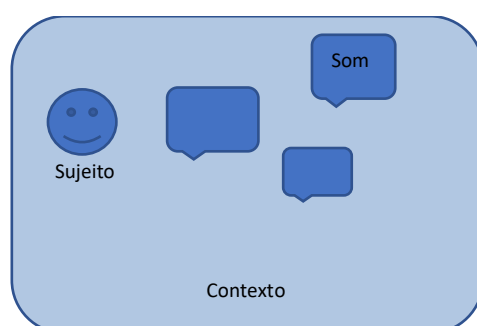


**Fonte: produzido pela autora.**

Penso que nem tanto ao conceito, mas à etimologia utilizada para construí-lo, são direcionadas muitas críticas que fazem com que a ideia de uma paisagem que é sonora encontre cada vez mais resistência entre os cientistas dos *sound studies*. O primeiro e mais utilizado argumento diz que a maneira como estão colocados *som* e *espaço* sugere que uma

ideia visual seja aplicada a uma de escuta, ou seja, um distanciamento entre o sujeito (neste caso, o ouvinte) e a paisagem, o objeto (neste caso, o som), forçando uma analogia entre os limites visual e sonoro, que são distintos (OBICI, 2012; FELD, 2015, p. 15; GAUTIER, 2015; p. 187; NOVAK, SAKAKEENY, 2015, p. 7; INGOLD, 2007<sup>20</sup> apud FÉRAUD, 2017; GUILLEBAUD, 2017, p. 7), uma vez que o contexto sonoro desconhece limites visuais e o espaço é ontologicamente incomensurável (FIG. 4).

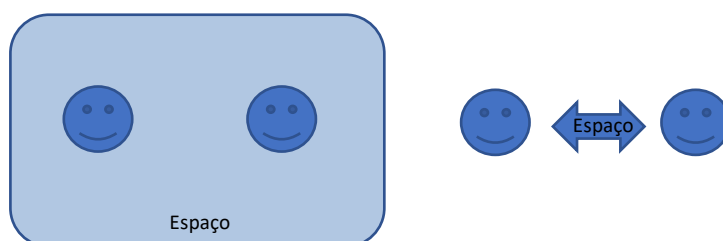
**FIGURA 4: Crítica à etimologia schafferiana**



**Fonte: produzido pela autora.**

“Espaço” também pode ser concebido como um tipo de estrutura na qual as entidades estão situadas ou então como um efeito das relações entre as entidades (FIG. 5) (EISENBERG, 2015, p. 194). Eisenberg descreve (2015, p. 195), com base em Henri Lefebvre<sup>21</sup>, um modelo multifacetado de espaço social como produto das relações entre a forma física (o *percebido*), o conhecimento instrumental (o *concebido*) e a prática simbólica (o *vivido*).

**FIGURA 5: Possibilidades de entendimento do conceito de “espaço”**



**Fonte: produzido pela autora.**

Embora alvo de críticas pelo cunho absolutista e moralizador, para muitos, a obra schafferiana é um ponto disparador do interesse para o estudo dos sons de forma mais ampla.

<sup>20</sup> INGOLD, Tim. Against soundscape. In: CARLYLE, A. **Autumn Leaves**. Paris: Double Entendre, 2007.

<sup>21</sup> LEFEBVRE, Henri. **The production of Space**. Tradução de Donald Nicholson-Smith. London: Continuum, 1991.

De eventos que não presenciamos, apenas imaginamos, como o *Big Bang*, ao advento da Revolução Industrial, Schafer destaca em sua discussão os impactos sonoros negativos promovidos pela inserção dos sons de maquinário no cotidiano humano, dos quais, clama ele, serão os músicos e compositores que nos salvarão (SCHAFFER, 2001, p. 288; SAKAKEENY, 2015, p. 197).

Ainda assim, é irrecusável o convite para reflexão causado por sua obra sobre nossas relações com os sons da vida e da natureza. Entre suas muitas contribuições está a utilização dos mitos gregos de Apolo e Dionísio para discorrer sobre possíveis origens da música. O mito apolíneo preconiza que Hermes inventou a lira a partir da carapaça de uma tartaruga utilizada como caixa de ressonância, fazendo a música surgir como resultado da descoberta das propriedades sonoras dos materiais, como som externo que nos lembra da harmonia do universo. Já o mito dionisíaco diz que o *aulos* – espécie de oboé com palheta - foi inventado por Palas-Atena, que se comoveu com o choro das irmãs de Medusa, criando um *nomos* em sua honra e demonstrando a origem da música como emoção subjetiva, um som interno que irrompe do peito, gerado pela emoção do homem.

Tais são os fundamentos sobre os quais todas as teorias da música subsequentes estão fundadas. [...] Na visão apolínea, a música é **exata, serena, matemática**, associada às visões transcendentais da Utopia e da Harmonia das Esferas. É também a *anáhata* dos teóricos hindus. É a base da especulação de Pitágoras e dos teóricos medievais (época em que a música era ensinada como uma disciplina do *quadrivium*, ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia), bem como da técnica de composição sobre doze notas de Schoenberg. Seus métodos de exposição são as teorias dos números. Ela busca **harmonizar o mundo pelo projeto acústico**. Na visão dionisíaca, a música é **irracional e subjetiva**. Ela emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal. É a música de palco operístico, do *bel canto*, e sua voz aguda e penetrante pode também ser ouvida nas *Paixões* de Bach. É sobretudo a expressão musical do artista romântico, tendo prevalecido durante todo o século XIX e no expressionismo do século XX. Ainda hoje é ela **que preside à formação dos músicos** (SCHAFFER, 2001, p. 21-22, grifos meus).

Nos destaques, fica evidente a visão do autor sobre a base dos dois tipos de música, que transparece no decorrer de todo o seu trabalho. A música das esferas - abordagem utilizada na educação medieval através do *Quadrivium* - diz respeito à harmonia presente entre os corpos celestes, visível, mas não audível, sons matematicamente perfeitos e que sempre estiveram soando, o que nos deixa sem saber se podemos ou não os ouvir, de fato.

Para Schafer, os sons que ouvimos são imperfeitos, porque percebemos seu começo e seu fim. Nossa música, diante da Música das Esferas, não passa de uma “imperfeita tentativa de recriá-la” (SCHAFER, 1991, p. 169). Aqui se observa de maneira clara um dos pontos críticos da obra de Schafer, que é o de desconsiderar ou descuidar de aspectos sociológicos em detrimento de uma visão clássica e distante da concretude cotidiana, denotando uma postura etnocêntrica e unilateral. Essa é uma tendência que será explorada no processo analítico por guardar relação direta com o fenômeno estudado, conforme será discutido no Capítulo 4 e aplicado analiticamente à realidade empírica abordada por esta tese no Capítulo 6.

As críticas, contudo, referem-se basicamente à primeira parte do legado do autor, de estudos de ecologia acústica, amplamente distribuída nesta revisão. Todavia, Schafer também tem uma segunda tese que deixou para ser desenvolvida<sup>22</sup>: a ideia de projeto acústico, amplamente influenciada pela escola alemã Bauhaus (1919-1933), que promoveu uma revolução estética do séc. XX “colocando lado a lado as belas-artes e as técnicas industriais” (SCHAFER, 2001, p. 287).

Schafer parte da ideia de que a paisagem sonora do mundo – no singular (2001, p. 17) - está mudando, mas, mais do que isso, que está em colapso, seja por caráter accidental ou, e é com esta que ele concorda, na ideia de que seja fruto de uma construção feita deliberadamente, embora ele não diga por quem. Assim, o autor apresenta os princípios do projeto acústico como um caminho para a sociedade sair do estado de cacofonia no qual os ouvidos foram trocados pelos olhos e a devoção pelas máquinas se estabeleceu:

1. *Respeito pelo ouvido e pela voz* - quando o ouvido sofre um desvio de seu limiar ou a voz não pode ser ouvida, o ambiente é prejudicial
2. *Consciência do simbolismo sonoro* - que é sempre maior do que a sinalização funcional
3. *Conhecimento dos ritmos e tempos da paisagem sonora natural*
4. *Compreensão do mecanismo de equilíbrio pelo qual uma paisagem sonora desequilibrada pode voltar a ser o que era* (2001, p. 330).

O projeto deve ser modulado por unidades que sirvam de guias, e o autor os encontra no corpo humano: para aferir o ambiente acústico, as unidades serão o ouvido e a voz humanos e os módulos rítmicos do nosso coração, nossa respiração, passos e sistema nervoso, capazes de conhecer o mundo pelas experiências sonoras do cotidiano, mas também pela

---

<sup>22</sup> Apesar de publicada sua ideia de projeto acústico, infelizmente, nunca saberemos onde ele poderia ter chegado na aplicabilidade da ideia. Segundo conversa via e-mail com a esposa de Schafer, fui informada de que sua saúde mental se encontra, há algum tempo, já bastante comprometida.

imaginação - música das pedras, música das Esferas. Nossos movimentos são silenciosos e a distância entre boca e ouvido é conveniente para que não nos sujeitemos “à garrulice vocal e ao [som do] sugar da sopa. Deus foi um engenheiro acústico de primeira classe [...]. O ruído representa energia perdida” (SCHAFER, 2001, p. 290). O coração determinou os tempos musicais até criarmos o metrônomo. A respiração, outro fluxo contínuo nosso, denota nosso índice de bem-estar e nosso padrão respiratório está intimamente ligado com os nossos passos. Assim, nossos sentidos estão o tempo todo transformando a agitação à nossa volta em bordões constantes e, na medida do possível, apaziguando-os para que cheguem à nossa consciência de modo pacificador. Outros ritmos da vida são as oposições complementares da natureza que, embora não soem no plano do audível, influenciam diretamente a paisagem sonora: dia e noite, sol e lua, inverno e verão. De forma análoga a uma composição, “cada instrumentista sabe quando executar e quando ouvir silenciosamente o tema dos outros” (SCHAFER, 2001, p. 219).

Sobre o espaço acústico, Schafer faz uma análise importante e profunda de nossa relação com as delimitações visuais que acabam por influenciar nos limites sonoros:

Uma propriedade é medida em termos físicos, em metros quadrados ou quilômetros. **Dentro dos limites territoriais de uma propriedade, o dono tem permissão para criar o ambiente desejado com relativa liberdade.** [...] O espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir a sua voz (2001, p. 299 grifos meus).

Assim, dentro de nossa propriedade visual, somos amparados legalmente para impedir a entrada de um intruso, o que não se dá quando este intruso for o som. Essa é uma tendência que guarda grande relação com a presente análise, e está devidamente pormenorizada nos Capítulos 6 e 7. Recolocar a voz humana como medida determinante do agrupamento humano poderia auxiliar as pessoas a saberem que algo está em desarmonia. A esse respeito, entendo que “a voz humana” é demasiadamente subjetivo, embora não surpreenda tal absolutismo na obra do autor. “As vozes”, “a diversidade das vozes” é que, a meu ver, constituiriam modelos mais eficientes para projetos acústicos pensados para cada contexto.

A desarmonia referida por Schafer coloca como equivalentes o projetista acústico e o urbanista diante do zoneamento acústico urbano. Há uma crítica do autor à maneira pela qual o som e o silêncio vêm sendo tratados de modo negativo por arquitetos atualmente: de



um conhecimento de outrora dos efeitos sonoros e seu aproveitamento na concepção das ideias arquitetônicas, a meras tentativas de resolver problemas ocasionados pelo som, lidando com ele de modo negativo. Schafer relata conversa com estudantes de arquitetura que não apontaram os sete helicópteros do desenho feito pelo autor como aspectos proeminentes. “O estudo do som entra na moderna escola de arquitetura apenas como redução, isolamento e absorção do som” (SCHAFFER, 2001, p. 311). De fato, os arquitetos e engenheiros têm trabalhado para construir edifícios cada vez mais ruidosos - *moozak*, motores de ar-condicionado, fontes aquáticas, etc. Tais elementos procuram dar uma *naturalidade artificial* ao ambiente, mascarando todo o resto e, embora possa haver iniciativas de mascaramento efetivamente úteis para o planejamento da paisagem sonora, seu uso indevido não consegue remendar problemas acústicos. À época, Schafer citou como exemplo indevido do uso do mascaramento o trabalho de Leslie L. Doelle e, como expoente de excelência de planejamento acústico, Wallace Clement Sabine.

Vivemos nossas vidas imersos em questões cotidianas de percepção e de memória das quais a música faz parte. Assim, Veiga (2013) defende que seus fenômenos e audição têm de ser considerados, entre outras coisas porque, segundo o autor, num país barulhento como o Brasil, onde alegria se confunde com barulho, a poluição sonora ainda não alcançou a importância devida para ser tratada como problema de saúde pública (ibidem, nota de rodapé 2, p. 23). Isto acontece porque estagnamos em falta de consenso entre observações científicas e filosóficas, e também por estarmos condicionados a analisar alguns aspectos da sociedade na forma binária do certo-errado.

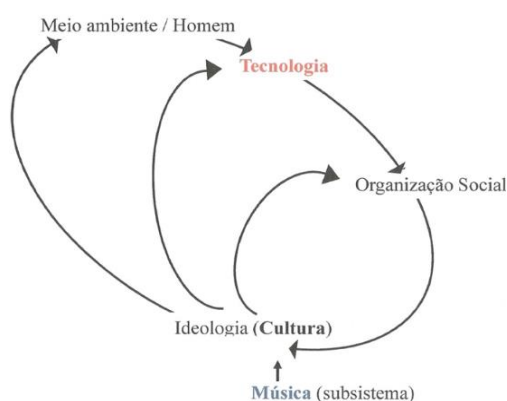
Como começar a tratar dessa questão? Veiga faz menção ao “problema aberto” das origens da música, em “estado de hibernação desde os 30 do século passado” (ibidem, p. 24). Com base em Bruno Nettl, discute se as origens da música são os primeiros sons humanamente organizados ou se ela surgiu por uma questão de necessidade. A música representa também um dos aspectos da capacidade humana de simbolizar, ou seja, de transmitir a experiência não presencialmente, como se ela fosse uma extensão dos nossos sentidos.

Consciente da natureza especulativa e não comprovável de uma afirmação dessa ordem, ainda diria que música, linguagem e religião são coevas e ditadas pela necessidade de sobrevivência, isto é, sustentação da vida, sustentabilidade (VEIGA, 2013, p. 25).

A biomusicologia, outro ponto de vista que pode fornecer parâmetros para problematizar a “origem” da música, se desdobra em questões de musicologia evolucionária, neuromusicologia e biologia aplicada que tratam, respectivamente, de estudos de origem no sentido evolutivo, de estudo de processos cerebrais e conexões neurais e cognitivas inerentes à ontogenia da capacidade da habilidade musical, e de usos terapêuticos (VEIGA, 2013, p. 25). Os resultados são obtidos através de estudos comparativos e da busca por aspectos universais de sistemas e comportamentos musicais, o que pode descortinar usos e funções que “desagradem os grandes sacerdotes da música”, como descobrir que sua existência foi e é para “assustar rivais ou aterrorizar hordas inimigas” (ibidem, p. 26).

Após a chamada “explosão cultural”, que estudiosos atribuem como tendo ocorrido entre 40 e 60 mil anos atrás, as evoluções corporais do homem cessaram e a evolução cultural deu um grande salto. Para explicar como a sustentabilidade estava estabelecida até então, Veiga parte de um modelo cibernético proposto por Langness<sup>23</sup> (ibidem, p. 27), fechado, em que tudo afeta tudo, e afirma ser ele coerente do ponto de vista de Gaia, mas controverso se considerarmos a ideia de ecologia profunda, especificamente discutida mais pormenorizadamente nesta tese no Capítulo 4. Apresentado de maneira simplificada (FIG. 6), o modelo coloca a música como um dos subsistemas geradores da cultura que, por sua vez, tem influência no meio e no homem, na tecnologia e na organização social. A tecnologia aparece aqui como mediação entre recursos e necessidades do homem e a criatividade nesse sistema é gerada pela necessidade.

**FIGURA 6: Simplificação do Modelo Cibernético de Langness (2005)**



**Fonte: (VEIGA, 2013, p. 27).**

<sup>23</sup> LANGNESS, L. L. **The study of culture**. 3. ed. rev. Novato, CA: Chandler and Sharp, 2005.

Se a tecnologia deixa de ser uma mediação necessária, passa a ser um fim em si mesma. Isto gera uma aceleração de mudança tecnológica não necessariamente acompanhada de sentido. A organização social – sociedade, economia política, quando inserida dentro de um sistema capitalista, induz à obsolescência e ao desperdício pautados na visão de mercadoria da qual cremos precisar, mesmo sem saber por que e para quê. Diante da destruição criativa do “velho que não serve mais e do novo que é/precisa ser criado”, falta uma ideologia senão de continuidade, de compreender que o que havia de bom seja considerado válido de incorporar ao novo que virá. É todo esse sistema que dá sentido à “cultura (e nela música) que, em última análise, dá sentido à vida” (VEIGA, 2013, p. 28).

Assim, Veiga justifica a necessidade de uma visão ampla de sustentabilidade em música utilizando um modelo proposto por Foucault<sup>24</sup> (ibidem, p. 29). O modelo apresenta três interfaces da música que congregam “vozes, objetos, instituições, anseios, comportamentos, funções, ritos e significados”: a econômica, onde se estabelecem os conflitos e, por conseguinte, as regras; a filológica, referente aos sistemas e significados; e a biológica, que estabelece as funções e as normas. Estes aspectos estão bastante relacionados a epistemologias de várias disciplinas das ciências humanas, demonstrando a necessidade que temos de desfragmentar os conhecimentos sobre música e o sentido da audição através de mais interdisciplinaridade e de menos especulação. O autor também sinaliza a necessidade de revisão dos problemas fundamentais por parte da etnomusicologia – os de ordem geral e os específicos ao contexto brasileiro, para fugir do perigo de recair em paliativos pueris de usos da música na sociedade, nos tolhendo criatividade e pensamento crítico: “Sustentabilidade é rezar pela emergência planetária das éticas ambiental, social e mental” (VEIGA, 2013).

Steven Feld, que no início da década de 1980 entrou em contato com *The tuning of the world* e publicações do *World Soundscape Project*, com a ideia de que as pessoas “ecoam a paisagem sonora em linguagem e música”, foi um dos autores que utilizou a obra schafferiana com cuidado, filtrando as discussões e evitando recair na armadilha etnocêntrica que talvez nem mesmo o próprio Schafer tenha se dado conta. No artigo *Echo-muse-ecology* (1994), a primeira pista para essa maior consciência em campo é a brincadeira etimológica no título. Partindo de uma visão kantiana, sob a qual todo conhecimento começa na experiência,

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 372-384.

o músico e antropólogo demonstra as implicações do trabalho de Schafer em sua etnografia com os Kaluli<sup>25</sup>. Descontente com a postura etnocêntrica da corrente dos primeiros etnomusicólogos, Feld interessou-se pelo estudo de linguagens e tradições orais por perceber que estavam sendo ofuscados por agendas estéticas e políticas. Estudou o som como sistema simbólico.

Alinhado com autores da ontologia relacional como Ernst Cassirer e Alfred Schütz, Feld também acreditava que, para *ser*, é necessário *relacionar*, noção desenvolvida também por Philippe Descola e Eduardo Viveiros de Castro, segundo a qual o saber através do relacionar-se não acontece simplesmente, mas se dá através de um processo cumulativo e interativo de participação e reflexão no qual estão envolvidas percepção, memória, dedução, transmissão ou resolução de problemas (FELD, 2015, p. 13).

Para acurar seus níveis de adaptação acústica, Feld foi para a floresta tropical da Papua Nova Guiné e viveu com os Kaluli, um dos grupos de Bosavi, de 1976 a 1977. Seu interesse era o de estudar a expressão vocal ritualizada, principalmente nos sons de prantos funerais das mulheres e nos sons poéticos dos homens que faziam a audiência ir às lágrimas<sup>26</sup> - “uma ecologia local de vozes na floresta”.

Tornado de Etnomusicólogo em Eco-musa-ecologista, a atitude de pesquisa está autoexplicativa: “etno” significa a alteridade; “musa” pode ser entendido como “abstração” ou “meditação”; e “eco” evoca a presença, o reverberar passado no presente e presente no passado. Som é memória, e para os Kaluli, é sempre sobre memória, ausência e presença, sons da floresta revelando o que a visão não vê. A névoa entre músico-logia e musa-ecologia é óbvia: o importante em Bosavi é o fluxo constante de inspiração, imitação e incorporação que liga expressões sonoras naturais e humanas. Dos conceitos e termos cunhados pelo autor a partir dessas observações, destacam-se *acustemologia*, *flow* e *lift-up-over sounding*.

A acustemologia, termo cunhado na década de 1990 pelo autor, conjuga “acústica” e “epistemologia” para compreender o som como “um caminho de conhecimento através do qual se indaga o que se sabe e como se tronou sabido *através* do soar e do escutar” (FELD,

---

<sup>25</sup> Um dos grupos que vivem no Monte Bosavi. “Bosavi kalu” é uma designação coletiva de quatro grupos de horticultores que vivem na floresta tropical de Papua Nova Guiné. Dos quatro grupos (Kaluli, Orogo, Waluli, and Wisaesi), os Kaluli são os mais numerosos (Fonte: **Página da Divisão de Ciências Sociais da UCLA**. Disponível em: <http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/fiske/135b/kaluli.htm>. Acesso em 07 /jun/2016.

<sup>26</sup> Essa etnografia do som foi apresentada no livro *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*, 1982, University of Pennsylvania Press; expanded second edition, 1990.

2015, p. 12, grifo e tradução minhas<sup>27</sup>). É a antropologia do som que congrega a ontologia relacional, pois

Enquanto a ideia de uma antropologia do som foi pensada para ajudar a decolonizar os paradigmas disciplinares da etnomusicologia, a presença da [palavra] “antropologia” ainda fazia a ideia ser muito centrada no humano; a preposição “do” sinaliza excessivamente distância e separação, e o “som” nominal faz parecer que é mais sobre propagação do que percepção, mais sobre estrutura do que processo (ibidem, p. 14, tradução minha)<sup>28</sup>.

O conceito de acustemologia “escreve com, mas contra” a ecologia acústica schafferiana, porque não trabalha como um medidor sistemático de sons nem como um indicador de como as pessoas vivem nos ambientes, evitando recair na normatização do certo e do errado. É, antes, relacional e contingente, situada e reflexiva (FELD, 2015, p. 14-15).

O termo relacional para “alteridade” é “significante”. Com essa perspectiva em mente e após observação e escuta atentas, Feld fez gravações de um dia na vida dos Kaluli em Bosavi, disponíveis em CD e em fita cassete com o título *Voices of the Rainforest* (1991, Rykodisc), das quais percebeu algumas noções que ele procura explicar acustemologicamente. Um deles é o conceito de lift-up-over sounding, que pode ser entendido como “harmonia” no ocidente. É uma grande metáfora para relações sônicas naturais, relações sociais, pessoas fazendo coisas juntas. São sons densos, camadas, misturas, em constante afinamento e espessamento. Numa floresta tropical, onde as relações que as pessoas constroem com a natureza é uma questão holística de pertencimento e de sobrevivência, o entendimento e a utilização dessa ideia é fundamental. O outro é o conceito de *flow*, relacionado com o fato de que um dos sons sempre presentes é o silvo da água:

O escoamento de Mt. Bosavi, um vulcão extinto, cruza as terras de Bosavi, transformando-se em numerosos rios, riachos, quedas e riachos. Caminhar significa atravessar a água, mas sempre ouvindo-a antes de vê-la. A água traz e leva o imediatismo perceptivo visual, mas tem sempre uma presença acústica dramática, embora em constante mudança. Tal poder inerente, movendo por e conectando lugares, é o “fluxo” da água. Mas este “fluxo” não só existe na forma como a água conecta o que os Kalulis chamam de “coxas” (ou seja, selas) e “corpo” (isto é, colinas) da terra. A água é para a

---

<sup>27</sup> “[...] sound as a way of knowing. IN doing so it inquires into what is knowable, and how it becomes known, through sounding and listening”.

<sup>28</sup> “While the idea of an anthropology of sound was meant to help decolonize ethnomusicology’s disciplinary paradigms, the presence of “anthropology” still made it too human-centric; the prepositional “of” marked too much distance and separation, and the nominal “sound” seemingly made it more about propagation than perception, more about structure than process”.

terra o que a voz é para o corpo. A voz liga as várias partes do corpo; ressoando na cabeça e no peito, o corpo inteiro está sempre presente no "fluxo" de voz, assim como as ligações da terra estão sempre presentes no "fluxo" da água" (FELD, 1994, s/p, tradução minha<sup>29</sup>).

*Flow* também representa o poder que o som poético carrega, a maneira como ele fica na memória. As analogias feitas por Feld entre o flow da água e o curso do som na vida e da vida no som demonstram que tentar rotulá-lo apenas como etnomusicólogo, como músico ou antropólogo não dá conta da amplitude da sua discussão, que é acadêmica, mas também explicita uma necessidade humana de investigação. Por conta da observação cuidadosa e encharcada de respeito pelo contexto de pesquisa, os textos de Feld são documentos ecológicos de grande importância, pois contam com mais do que o amparo de ferramentas acadêmicas que possibilitam a divulgação formalizada de uma cultura, e trazem uma fundamentação imprescindível, dada pelo contexto. É neste ponto que ele amplia de forma crítica o que Schafer iniciou ao categorizar memórias sonoras em *sons fundamentais*, *marcas sonoras* e *sinais sonoros* (SCHAFFER, 2001, p. 26). Sons fundamentais são hábitos auditivos nem sempre ouvidos conscientemente, mas intimamente compreendidos pelo subconsciente de alguém ou da população de um lugar, o fundo em oposição à figura. As marcas sonoras são sons únicos de um determinado lugar, notados mais conscientemente pelas pessoas que nele vivem do que os sons fundamentais, devendo ser protegidas porque tornam a vida acústica daquela comunidade única. E o sinal sonoro é um som notado com total consciência pelas pessoas, pois precisa ser ouvido, como buzinas ou apitos de trem. Para estas definições, Schafer se baseou em padrões gerados pelo inconsciente humano, os arquétipos, que surgem em localidades diferentes do mundo, porém, com significados idênticos - palavras, imagens e, nesse caso, sons. São "padrões de experiências primordiais herdados e remontam ao início dos tempos. Não têm extensões sensíveis por si próprios, mas podem ser expressos em sonhos, nas obras de arte e na fantasia" (SCHAFFER, 2001, p. 240). A nossa relação com a água, símbolo de eternidade e de mudança; com o vento, "errante e equívoco", que nos traz sons que não sabemos de onde nem como vêm, e sons que não conseguimos ouvir, mas que nos

---

<sup>29</sup> "Runoff from Mt. Bosavi, an extinct volcano, crisscrosses the Bosavi lands, turning into numerous rivers, creeks, falls, and streams. Walking means crossing water, yet Always hearing it before seeing it. Water changing, acoustic presence. This carrying power, moving through and connecting lands, is water's "flow". But this "flow" does not exist in the way water connects what Kaluli call the "things" (i.e., saddles) and "body" (i.e., hills) of the land. Water is to land what the voice is to the body. The voice connects the many parts of the body; by resounding in the head and chest, the full body is always present in the "flow" of the voice, just as the connections of land are always present in the "flow" of water."

influenciam (vibrações de baixa frequência); o sino, símbolo de união quando chama os fieis para a missa e de dispersão quando anuncia o fim do culto, por muito tempo na história circunscreveu os limites de uma comunidade; a sirene, sinal comunitário tal qual o sino, mas que fala de sua desarmonia.

Arquétipos passam pela transição simbólica que atravessamos em praticamente todos os âmbitos da vida contemporânea. Pode ser que, na reclusão que o homem moderno tem vivenciado, estejamos ensaiando um retorno à submersão através da artificialização da vida, procurando ter em ambientes fechados o ar (em aparelhos de ar-condicionado), a água (em fontes coloridas e com luzes), a flora (em flores de plástico) e a fauna (em flamingos empalhados) (ibidem, p. 252). Segundo Schafer, a reclusão humana pode ser tanto uma aceitação do preço a se pagar pelo progresso quanto uma resposta inconsciente à poluição sonora que se mostra como problema hegemônico na sociedade atual, além, obviamente, de outros fatores como conforto climático ou segurança física. A discussão morfológica do som em Schafer é convidativa, apesar de absolutista, para pensarmos no aumento da intensidade sonora das sirenes dos carros de polícia e de ambulâncias e de como isso não corresponde a uma melhora nestes serviços (ibidem, p. 236). Essa é uma tendência que será explorada no processo analítico feito entre os Capítulos 4 e 6, tendo em vista sua relação mais direta com o fenômeno aqui estudado.

Tal categorização conectada à discussão junguiana dos arquétipos, embora bem intencionada, demonstra novamente um enviesamento de concepção do mundo pelo certo e pelo errado e, neste ponto, Feld contribuiu calibrando essas acepções com mais contextualização e menos utopia. Quando fala sobre a acustemologia Bosavi, Feld menciona as lições diárias de *escuta como hábito*, colocando o ouvir como uma corporificação da localização.

Em apenas segundos, uma criança Bosavi de doze anos pode identificar um pássaro pelo som, descrever sua localização na densidade da floresta, e falar um pouco mais sobre a localização de sua comida, ninhos e parceiros. Como este conhecimento acontece? A lição foi corporal, poderosa e emocionante. Coabitando acusticamente o ecossistema da floresta tropical, a vida em Bosavi é construída relacionalmente através da escuta de todas as espécies como uma convivência, como presença entrelaçada. Poderia ser essa a fundação acustemológica de como e porque as canções Bosavi são máquinas para a coabitação, ou, no jargão filosófico mais radical dos tempos atuais,

cosmopolitismo interespecie? (FELD, 2015, p. 18, tradução minha<sup>30</sup>).

Sendo a acustemologia um arquivo audível de afinações relacionais e antagonismos de longa data naturalizados como lugar e voz, Feld reverencia o legado schafferiano ao mesmo tempo em que amplia e faz descer à terra as discussões e conjecturas sobre o sonoro a partir de um lugar de *fazer parte de*, e não como um espectador que, à distância, observa (escuta) uma paisagem (sonora).

A conexão da música a aspectos diversos da nossa existência também encontra fertilidade quando consideramos a voz humana como símbolo fundamental de nossa existência (MIGUEL, 2012) ou quando observamos a importância dos festivais regionais para uma determinada localidade, conectando termos econômicos e de cultural local a termos sonoros (FERNÁNDEZ, 2015).

Miguel congrega conceitos da área da música - o simbolismo sonoro definido por Schafer (2001), da antropologia social - os símbolos significantes<sup>31</sup> definidos por Geertz com base em Weber (1989<sup>32</sup>, apud MIGUEL, 2012), e da psicologia social - as representações sociais<sup>33</sup> definidas por Moscovici (2007<sup>34</sup>, p. 9, apud MIGUEL, 2012, p. 82). Esse quadro conceitual foi utilizado por ele para investigar o uso da voz humana como símbolo sonoro em

---

<sup>30</sup> "It is only a matter of seconds before a twelve-year-old Bosavi kid can identify a bird by sound, describe its location in the forest density, and tell a good bit more about the location of its food, nests, and partners. How does this knowledge happen? The lesson was bodily, powerful, and gripping. Acoustically co-inhabiting the rainforest ecosystem, Bosavi life is relationally built through all-species listening as co-living, as intertwined presence. Could this be the acustemological foundation of how and why Bosavi songs are machines for cohabitation, or, in today's more radical philosophical parlance, interspecies cosmopolitanism?"

<sup>31</sup> "O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu". Geertz entende a cultura como um sistema denso, entrelaçado de símbolos significantes, ou, simplesmente, símbolos concebidos pelo próprio homem em seus diferentes agrupamentos sociais. Tal densidade é obtida por uma etnografia do pensamento, ou seja, descreve-se o mundo onde determinado pensamento faz sentido, e disso se obtém ao mesmo tempo uma descrição analítica e uma reflexão interpretativa. Assim temos que símbolos significantes são coisas que estão afastadas da realidade e são utilizadas para dar um significado à experiência. Podem ser palavras, gestos, músicas, um relógio, uma joia, etc. A partir do significado para seus produtores é que poderemos interpretar esses símbolos, levando em conta o contexto.

<sup>32</sup> GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. LTC Editora S.A: Rio de Janeiro, 1989.

<sup>33</sup> Configura uma espécie de Sociologia da Psicologia Social. O conceito define a representação social como uma forma característica de conhecimento através da qual o homem se vê enquanto tenta conhecer e compreender as coisas à sua volta, focando sua atenção no pensamento. As representações sociais criam tanto a realidade quanto o senso comum. Para compreendê-las, é necessário tornar familiar algo não familiar. A construção das representações se dá por **ancoragem** - categorizar as coisas agrupando-as em ideias comuns a partir de coisas já existentes. Está ligada à memória, que estabelecerá relações positivas ou negativas com ela; e **objetivação** - possibilitar que algo abstrato se torne algo quase concreto, da mente para o mundo físico. Também está relacionado à memória, no sentido de que direciona pensamentos para fora para produzir imagens e conceitos (MIGUEL, 2012, p. 47, 82).

<sup>34</sup> MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**, 5. ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.



meio a outros sons no bairro Jardim Utinga, em Santo André (SP), procurando compreender de que maneira esse som poderia ser tomado como um evento sonoro simbólico e qual a consciência que os indivíduos poderiam ter disso (2012)<sup>35</sup>. Nos três conceitos, os significados surgem de seu uso e são contextuais, e levam em conta a interação entre objeto e sujeito.

O levantamento de dados chama a atenção pela maneira como foi apresentado na divisão de capítulos do trabalho. Primeiro, é apresentado um mapeamento sonoro com base em gravações feitas em Jardim Utinga. Nele, o autor corrobora as afirmativas de Schafer sobre a supremacia de sons tecnológico sobre os naturais, demonstrando essa ocorrência na maioria das ruas investigadas. Após, o mesmo levantamento é descrito ao leitor, mas em forma de mapeamento sonoro com base em questionários. Aparecem dados significativos que, novamente, ressoam de informações já descritas por Schafer, como o fato de acharmos que o ambiente é mais silencioso do que é de verdade (SCHAFFER, 2001, p. 292), ou sobre o hábito a certos sons que acabam nos passando despercebidos e são entendidos por nós como silêncios, uma contradição descrita como adaptabilidade psicoacústica (TORRES, 2007, p. 8). O que pode ocorrer também é a valoração dos vínculos que se estabelecem entre o sonoro e o trabalho que é a renda de alguém, como o carro que passa anunciando produtos de limpeza no alto-falante e incomodando uma entrevistada que disse não poder fazer nada a respeito, já que é o sustento do homem. Essa racionalidade econômica limita a nossa percepção das interferências no espaço sonoro e do que separa direito de dever.

As reflexões do autor enfatizam que o som não faz sentido se não está na memória auditiva. A respeito da voz, para um grande número de pessoas que consomem e produzem sons de maneira acrítica, é necessário que ela faça parte das preferências vocais de hoje, fornecidas pela indústria fonográfica e midiática em geral. O canto praticado nas igrejas é um bom exemplo de como a estética vocal mudou, e o autor relata como o canto amplificado das igrejas de Jardim Utinga configura um incômodo para a maioria dos sujeitos por conta da intensidade sonora, corroborando Schafer (2001, p. 306). Os conceitos de ancoragem se aplicam aqui tanto como força centrífuga, do som que afasta, como o do “crente doido pregando”, quanto sons com força centrípeta, que aproximam, como a voz em tom de conversa. Parece difícil as pessoas de Jardim Utinga transporem a barreira do imediatismo da

---

<sup>35</sup> Anteriormente, no mesmo bairro, o autor já havia feito um diagnóstico do ambiente sonoro da Igreja Batista: MIGUEL, Fábio. Entre ouvires: A paisagem sonora da Igreja Batista em Jardim Utinga em foco. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo, 2006.

significação sonora e das manifestações vocais, categorizando a voz como parte de um sistema de símbolos que tende a assumir um caráter preponderantemente utilitarista e sinalizador de ações cotidianas como vender pão ou ser o *nóia* que passa gritando de madrugada. Uma das soluções que Miguel propõe seria continuar a pesquisa e propor seminários com os moradores no bairro nos moldes de Thiolent<sup>36</sup> (2002<sup>37</sup>, apud MIGUEL, 2014, p. 302) para discutir e conscientizar. O autor acredita, desta maneira, ter estabelecido caminhos para uma Antropologia da Voz ao abordar a capacidade da voz traduzir e trazer estados humanos não expressíveis em palavras, descortinando um caminho possível de análise de relações biológicas, psicológicas, sociológicas, culturais, emocionais, afetivas, entre outras, nas sociedades.

Na pluralidade das relações entre música e ecologia, alguns contextos constituem um ecossistema passível de ser aplicado à gestão de heranças culturais, conforme nos mostra Fernández no artigo *Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste transmontano* (2015). A sustentabilidade é entendida pela autora como uma postura política de salvaguarda. O universo de pesquisa contempla três festivais que acontecem no Nordeste Transmontano, uma região turística localizada na fronteira entre Portugal e Espanha. São eles o *Festival de Ecologia, Artes e Tradições Populares "Sons & Ruralidades"*<sup>38</sup>, o *Festival Itinerante da Cultura Tradicional "L Burro i L Gueiteiro"*<sup>39</sup> e o *Festival Intercéltico de Sendim*<sup>40</sup>. Os dois primeiros eventos surgiram como iniciativas de ecoturismo transfronteiriço da região com o intuito de

---

<sup>36</sup> "[...] técnica que, a partir das informações levantadas e analisadas, produz materiais de várias naturezas: "teórica" (análise conceitual), empírica (levantamento de dados, análise da situação) e, também, de cunho informativo, que pode ser destinado à população de algum modo envolvida com a questão a ser debatida. [...] Os seminários seriam divulgados por cartazes, cartas e e-mail e constariam da apresentação dos dados e da análise realizada aos moradores, para que comunidade e pesquisador pudessem dialogar a respeito do ambiente sonoro do bairro" (MIGUEL, 2012, p. 302-303).

<sup>37</sup> THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2002.

<sup>38</sup> Festival dedicado à cultura tradicional, organizado conjuntamente pela Associação para o Estudo e Proteção do Gado Asinino (AEPGA) e pela comunidade da vila de Vimioso e recebe apoio de entidades governamentais da região. Congrega músicas e danças diversas do mundo a fim de uma revalorização da diversidade como necessária em nossa sociedade global (FERNÁNDEZ, 2015, p. 8).

<sup>39</sup> Celebrado anualmente, incentiva a música e dança tradicionais locais com fins de contribuir com sua preservação e sustentabilidade (ibidem, 2015, p. 8). Também é organizado pela AEPGA, juntamente com a Asociación Cultural Galandum e a comunidade local. O evento consiste em passar por antigos caminhos rurais e aldeias locais, contando com a companhia de burros que são também os personagens centrais das atividades musicais com os gaiteiros. Há grande dinâmica participativa entre os habitantes das aldeias e os participantes.

<sup>40</sup> Festival autofinanciável que, como o próprio nome sugere, promove a cultura e a música mirandesa em aproximações com a conexão "intercéltica", com participação da comunidade local em sua execução. Entre as atrações, passeios, homenagens a músicos locais, exposição de instrumentos musicais e de indumentária tradicional e os concertos noturnos com apresentação de grupos nacionais e estrangeiros relacionados a conexões "intercélticas", do "Arco Atlântico", ou mirandeses.

fortalecer e incentivar a “sinergia entre patrimônio da flora, fauna, material e imaterial” (ibidem, p. 7, tradução minha<sup>41</sup>). As atividades incluem passeios, bate-papos, debates, seminários, concertos, teatro, dança, exposições e jogos, tudo com a intenção de promover a consciência ecológica e meioambiental e o consumo responsável. Nos dois, é incentivado o desenvolvimento da capacidade de escuta ativa aos moldes schafferianos.

Com base em Jeff Titon, a autora afirma que a partir da compreensão das culturas musicais como ecossistemas, é possível empreender uma atuação mútua entre gestores culturais e membros da comunidade a fim de viabilizar políticas para um futuro sustentável. Isto, obviamente, significa mais do que apoiar repertórios, mas engloba dar condições para que as performances<sup>42</sup> destes continuem existindo. O recurso biocultural sustentável nesse sentido compreende que “não só a gente sustenta a música, assim como a música sustenta a gente” (TITON, 2009<sup>43</sup>, p. 14, apud FERNÁNDEZ, 2015, p. 2). Entre os tipos de ativismo musical e meio-ambiental que a autora cita, temos respostas musicais a mudanças climáticas que, através de repertório clássico, popular urbano ou tradicional, visam impulsionar coletivamente ações como os festivais, e aproximações entre repertórios rurais e urbanos feitos por jovens inspirados por valores ecológicos como sustentabilidade, criatividade, reutilização ou reciclagem que inspirem não só as performances musicais em si, mas também projetos de vida e modelos sociais mais sustentáveis.

Os festivais associados a discursos e práticas sustentáveis estão ou centrados no meio ambiente ou tangenciando a discussão através da incorporação de algumas práticas a favor dele em sua execução. Acontecem geralmente em lugares afastados e são organizados por associações ou entidades envolvidas com a consciência ambiental e o desenvolvimento sustentável, atraindo público com interesses afins, em sua maioria, jovens. Objetivam, de maneira geral, buscar um modelo alternativo de evento que conecte cultura, natureza e ecologia, otimizando a consciência do patrimônio histórico e arqueológico, contribuir com o desenvolvimento socioeconômico e o intercâmbio cultural através do incentivo à cultura participativa entre os organizadores e a comunidade local (2015, p. 4). Os repertórios variam

---

<sup>41</sup> “[...] sinergias entre el patrimonio de flora y fauna y el patrimonio cultural, material e imaterial”. Texto retirado da página web da AEPGA. Disponível em: <http://www.aepga.pt/eventos/l-burro-i-l-gueiteiro-1511532239/>. Acesso em: 01 set. 2017.

<sup>42</sup> A performance da qual Fernández fala é a participativa com base em Turino, na qual atividades como a dança, o canto, as palmas e a interpretação contribuem ativamente para o som e o movimento de um evento musical.

<sup>43</sup> TITON, Jeff Todd. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. IN: **The World of Music: Music and Sustainability**, n. 51, v. 1, 2009. Pp. 119-137.

entre tradições musicais locais, músicas *folk*, músicas e danças de culturas diversas, músicas celtas, pop-rock e música eletrônica.

Os três festivais descritos por Fernández atuam como aglutinadores de interessados em soluções ecológicas, indo na contramão dos festivais massivos, ruidosos e ecologicamente destrutivos que estão em voga na sociedade (FERNÁNDEZ, 2015, p. 12). Representam, segundo a autora, a persistência de valores e ideias contraculturais como o rechaço à homogeneização cultural e o incentivo à cultura participativa, buscando novos paradigmas sociais que estejam embasados pela convivência e solidariedade, permitindo o desenvolvimento da criatividade e da imaginação. A relevância desta cultura participativa se vê na interação entre comunidades locais e visitantes. Como um alento, a autora destaca ao fim do artigo que este cenário dos festivais de *mainstream* já demonstra indícios de mudança, com alguns adotando a etiqueta de “ecológicos” ou “sustentáveis”, pois estão tentando reduzir o impacto ambiental e também servir como um contexto pedagógico para trabalhar a consciência ecológica e social.

O trabalho de Fernández traz à baila a aplicação e a análise dos sons intimamente conectada com a questão econômica, cultural e turística de um contexto, corroborando e enriquecendo nosso entendimento de abordagem ecológica do aspecto sonoro como um todo. Os festivais significam para os nativos e para os turistas oportunidades de (re)conhecimento e (re)conexão sonora através de eventos transdisciplinares que remetem à importância do pertencimento e da cultura das gentes de um lugar, e que não estão estanques à música ou ao som, mas que congregam a junção de ambos.

Numa bem colocada compreensão de como esses limites som-música não podem ser dicotômicos, Sakakeeny pontua que

tanto a acustemologia que Feld descreveu da música humana e das aves quanto o fonógrafo de Edison **ênfatizam a sonoridade da música sem assumir uma ordem musical implícita**. A música é um subconjunto de sons que assume propriedades específicas dependendo da orientação de alguém para elas. Ao reconhecer isso, os *sound studies* podem se envolver com os modos como a música foi naturalizada como distinta, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a arbitrariedade da separação conceitual entre música e som (2015, p. 122, tradução e grifos meus<sup>44</sup>).

---

<sup>44</sup> “[...] as much as Feld's soundscape of human and bird song and Edison's phonograph, underscore music's sounded-ness without assuming an implicit musical order. Music is a shifting subset of sounds that assume particular properties depending on one's orientation to them. In recognizing this, sound studies can engage

Pautada nesse diagnóstico entre bandeiras higienistas, moralizadoras, ecológicas e acustemológicas, utilizadas na tentativa de compreender como cada contexto rotula, mantém e exclui sonoramente, passo agora a discutir de forma mais aprofundada as relações entre som, silêncio e poder que existem e habitam nosso imaginário e influenciam não só a formação da teoria musical, mas nosso cotidiano como atores sociais.

### **Som, silêncio, poder e silenciamento<sup>45</sup>**

As relações de poder estabelecidas com o sonoro são tão amplas e plurais quanto as possibilidades de estudo do campo dos *sound studies*. Da mesma forma, são tão antigas quanto a nossa existência, permeando desde sempre o imaginário da humanidade metaforizadas em lendas e mitos, presentes em discursos de criação e destruição e ancorando crenças de curas e bênçãos (FONTERRADA, 2004). Tal poder pode tanto se manifestar na forma positiva do empoderamento pessoal, comunitário ou contextual (OBICI, 2008; EISENBERG, 2015; NOVAK, 2015), quanto na forma negativa, quando se torna silenciamento (GAUTIER, 2015), e frequentemente poderão ser acessadas por discussões que relacionem interesse público e política (ATTALI, 2009 [1984]; ARAÚJO, 2013; GARCÍA, 2016). Para elucidar questões estéticas e sociais de pertencimento e de recusa, apresento um olhar sistemático sobre a formação das escalas musicais transpassadas pelas medidas valorativas da dicotomia datada entre música erudita e popular, e também do que se considerou conveniente considerar na História (WISNIK, 1999; SAKAKEENY, 2015). Esta exposição está aqui colocada em coexistência – e confronto – com a acepção do ruído como potência, como algo que pode ser tanto opressor quanto produtivo de saberes, corpos e modos de percepção, com destacada presença na produção sonora atual (OBICI, 2008; EISENBERG, 2015; NOVAK, 2015). Ainda neste contexto, o silêncio é outra dimensão do sonoro que estabelece relações de poder em várias camadas, indo da contemplação meditativa, que leva ao encontro do *self*, ao silenciamento político como uma forma de dominação e não participação (GAUTIER, 2015, p. 183).

---

with the ways that music has been naturalized as distinct, while drawing attention to the arbitrariness of the conceptual separation between music and sound”.

<sup>45</sup> Este subtítulo, “Som, silêncio e poder”, está contemplado em todas as quatro partes desta revisão de literatura porque cada *corpus* teórico correspondente demonstra importante presença dessa discussão nas publicações e foi necessário apresentá-las assim para um diagnóstico de como está o debate na área da Música e nas demais áreas abordadas.

Giuliano Obici (2008), autor que vai de encontro às ideias de Schafer, discorda que um mundo absurdado pelos efeitos do ruído caminha para sua ruína. Obici vê um futuro promissor para o som e entende que ele é que resolverá o caos sonoro quando conseguirmos estabelecer uma politização da escuta. A condição da escuta acontece num contexto semelhante a uma teia sonora - celulares, microfones, alto-falantes, internet, entre outros dispositivos – e é encharcado de afetos, sensações, potências e despotências que independem da vontade ou intenção do sujeito que escuta (OBICI, 2008, p. 24). Para Murray Schafer, ruído e poder estão quase sempre relacionados e, quando estão, sempre são negativos. Obici considera diferentes um som poderoso e um som potente. O poder é inversamente proporcional à potência. Poder submete, potência capacita. Este poder pode estar atrelado tanto ao ruído quanto ao silêncio, como no conto *Un Re in Ascolto*, de Ítalo Calvino escrito na época de suas interações com Luciano Bério. O rei controlava todo o reino apenas pondo-se a escutar. Era, ao mesmo tempo, controlador de tudo e controlado por si mesmo, uma vez que não poderia mover-se para não prejudicar sua escuta e perder o poder sobre todos, “[...] despendendo tanta energia que seu funcionamento beira o colapso: a loucura, [querendo] simbolizar, afinar e moralizar todo o universo [...] segundo regras estéticas, harmoniosas e de bem-estar” (OBICI, 2008, p. 45, 56-61).

Assim como com o som, é possível se trabalhar com o silêncio de formas positivas e negativas, embora nunca absolutas. Quando o indivíduo for acometido por sensações de abandono, rejeição ou até mesmo de morte que o silêncio pode proporcionar (SCHAFFER, 2001, p. 354), ele procurará um simulacro de companhia como a televisão ou a música. O medo diante do silêncio demonstra, segundo Schafer, que é necessária uma reconquista do silêncio positivo (ibidem, p. 357), perdida gradativamente desde o final do séc. XIII, referida pelo autor como a última época que teve a contemplação como hábito e como habilidade. A ideia holística que perdura na música oriental vinda da ideia de alteração natural de eventos - *yin* e *yang* - deixa ainda mais escancarado o distanciamento que a cultura ocidental tomou dela. Nas tradições orientais, a religião que lida mais positivamente com o silêncio é o taoísmo. Quando não há som, ainda assim há prontidão dos ouvidos. Dessa forma, o silêncio também é notícia, tanto quanto o som, para os ouvidos clariaudientes. Se não externa, é notícia interna. Nossa mente faz muito barulho. Aquietá-la será a primeira tarefa do projeto acústico mundial (ibidem, p. 358).

A ligação entre ciência, filosofias e religiões orientais demonstra uma imagem

holística da natureza, integradora do homem em sua totalidade (FELD, 1994, 2015; SCHAFER, 1991; CAPRA, 2013; CAPRA, LUISI, 2014). Os limites entre as antigas e as novas civilizações perpassam, entre outras coisas, os processos composicionais que foram galgando mais sofisticação instrumental com o auxílio da tecnologia e da ciência, tornando possível um alto nível técnico, aspecto que influencia ainda hoje nossa ideia de *boa música*. Contudo, à margem da música que é boa, estão todas as demais, que, se não são ruins, são menos importantes. Tal discussão está atrelada, nesta tese, à atual discussão de decolonialidade (SANTOS, MENESES, 2010) e epistemicídios musicais (QUEIROZ, 2017a, 2017b), que se encontra devidamente discutida neste capítulo, sob o subtítulo “Ética do Pesquisador”, como também aparece analisada nos Capítulos 6 e 7.

Até os dias atuais, músicas ligadas a festas de estações, colheitas, iniciações de jovens e outros aspectos cíclicos podem ser fartamente observadas em manifestações populares não massivas - prefiro esse termo a “tradicionais” - como o tambor de crioula, a marujada, o coco e suas variações, entre outras; e manifestações massivas, como vaquejadas e shows de grande proporção que tocam de forró estilizado a rock’n roll. Todas essas manifestações não têm no domínio técnico (ou pelo menos nos mesmos domínios técnicos da música ocidental de concerto e outras expressões musicais derivadas dessa) e/ou na notação musical os seus cernes, pois embora os identifiquemos em algumas delas, tais características são apenas coadjuvantes de um pacote mais amplo de significados sociais, econômicos e culturais que só fazem sentido porque acontecem inter-relacionados.

O silêncio, descrito por Ana María Ochoa Gautier (2015, p. 183), desafia a ciência desde a pergunta mais básica: ele existe? John Cage disse que não, mas se referia à sua forma absoluta, possível na atmosfera terrestre apenas dentro de uma câmara anecoica. Ainda assim, é uma das experiências mais intensas entre as culturas, seja na busca meditativa pela transformação/encontro do *self*, seja na associação negativa diante da tortura e do isolamento, por ser o que nos toma diante do perigo e medo do desconhecido. Aparece também como um gesto pelo qual entendemos a nossa existência, pois nem tudo no mundo está para ser posto em palavras. Além dessas acepções, Gautier não deixa de citar uma das relações mais discutidas atualmente nesta seara: o silêncio como linguagem política de dominação, o sinônimo a “não ter uma voz” - o silenciamento que, entre outras coisas, caracteriza a história do colonialismo (ibidem, p. 187) e, atualmente, de seu fruto, a colonialidade.

Desde o fim da Guerra Fria, nossos ouvidos têm sido reeducados para aceitar as novas escutas que surgem. Quando o fonógrafo foi lançado no início do séc. XX as pessoas só o aceitaram após ampla campanha da *National Phonograph Company* que, através da estratégia da imitação, induzia o ouvinte a achar semelhante a música ao vivo à tocada no fonógrafo. Esta briga de poder pela nossa audição hoje se observa entre empresas como Apple e Microsoft pela comercialização e compactação de arquivos. O resultado disto é que hoje já não nos impacta mais o fato de algo que toca num aparelho ser ou não real ou parecido com o som natural (OBICI, 2008, p. 23).

Nesse sentido, Obici apresenta também o conceito de *território sonoro* (TS) a partir de uma arqueologia acústica de percursos do sensível e da escuta que a música evoca a partir de dois modos de operar o som: *propriedade*, que estabelece posse/domínio/muros sônicos, e *qualidade*, que estabelece qualidades expressivas, subjetividades, intensidades e modos de escuta (OBICI, 2008, p. 98). Por ser sonoro, o território apresenta maior fragilidade, como quando um espirro durante o concerto nos tira da concentração que a música do momento construiu. O som carrega em si a simultaneidade paradoxal de ser frágil e potente. A noção que Obici apresenta do TS também refuta a noção ecológica de paisagem sonora (INGOLD, 2007; FELD, 2015; GAUTIER, 2015; NOVAK, SAKAKEENY, 2015; STERNE, 2015; FÉRAUD, 2017; GUILLEBAUD, 2017), porque, como dito anteriormente, “paisagem” é um termo que denota distanciamento, e não temos como nos distanciar do som – afirmação com a qual concordo; e revisa os conceitos de território<sup>46</sup> e ritornelo<sup>47</sup> de Deleuze e Guattari. Nosso plano sensível é afetado por *códigos* (sons que acontecem, como um ventilador ligado) que ocorrem repetidamente, porém nunca da mesma forma, somados entre si, nos *meios* (locais, contextos, cada qual contendo seus próprios códigos) que podem se intercambiar gerando *ritmos* (fluxos entre os meios e forma de lidar com o caos). O caos atua com altíssima velocidade ante os meios, podendo tanto ser fonte de produção destes como causa de seu

---

<sup>46</sup> *Território* é o que delimita a casa que protege do caos, o espaço entre Eu e o Outro, territorializando o código, o meio e o ritmo. Não existe prontamente, mas se constrói e é formado pela *descodificação* (produção de diferenças). “Os códigos já existem num espaço, porém quando um bicho maneja as folhas, os galhos, as plantas, e os sons de um lugar, se está criando território, ao mesmo tempo em que subverte os códigos ali existentes” (OBICI, 2008, p. 72). Ao contrário do que se pensa, o Fator de Territorialização (FT) se dá pela menor presença do código, e quanto mais especializado for um território, maior a sua capacidade de suportar a diferença e mais possível de coexistência nele.

<sup>47</sup> Síntese entre territorializar, desterritorializar e reterritorializar. Embora seja um termo da Música, pode ser aplicado aos outros sentidos e outros planos da matéria expressiva. Em linhas gerais, o ritornelo apresenta tal dinâmica: (1) procurar um território, (2) habitá-lo para filtrar o caos ou (2') partir ou desterritorializar; (3) desterritorializar em busca de algo distinto do caos ou (3') retornar ou reterritorializar (OBICI, 2008, p. 77).



esgotamento. A velocidade de exposição dos códigos torna incapaz a sua apreensão, instituindo um estado de eterno retorno do diferente (DELEUZE, 2006<sup>48</sup>, apud OBICI, 2008, p. 63-70).

Obici posiciona justamente nos excedentes de escutas o entendimento da *esquizofonia*, com suas variações de subjetividade. Como a escuta produz excedente imaterial, há a possibilidade de criar mundos possíveis a partir da velocidade de produção do esquizo, podendo chegar tanto à criação quanto ao colapso, algo similar “jogo de produção veiculado pela mesma produção das mídias sonoras” (OBICI, 2008, p. 70-71). Nesse sentido, o autor afirma que a canção seria a expressão do ritornelo de Deleuze e Guattari: a evocamos para nos tranquilizar ou para criar o caos. As linhas melódicas podem se tornar linhas de fuga. A canção pode evocar o estado de *casa*, um muro de sons. Da mesma forma, os muros sônicos de outras pessoas, como o som na casa do vizinho ou a festa na praia nos fazem participar daqueles assuntos, mesmo contra nossa vontade. “A sensação é de estar aprisionado, raptado a todo instante por fluxos “aéreos”. A quem recorrer?” (OBICI, 2008, p. 79). Às vezes, conseguimos fantasiar algo com esses sons; outras, apenas nos vemos reféns dos cadeados sônicos impostos. Isto não significa que esse território sonoro coletivo deva ser sinônimo de poluição sonora. Ritornelos cristalizam o espaço-tempo. Pode ser a canção do rádio que fica na mente por semanas, o motor do ar-condicionado, o televisor ligado na sala de espera, ou até mesmo a egrégora de mulher “bonita” que opera em curto-circuito movendo modos de produção e consumo e modulando gostos, padrões estéticos e desejos. De uma forma ou de outra, todos eles acabam tragando nossos ouvidos, nossos sentidos. Enquanto o ritornelo preconiza o retorno, o conceito complementar de *galope* evoca a sucessão em saltos para o futuro, operando Fatores de Desterritorialização (FD). A frase melódica do Bolero de Ravel é um bom exemplo para se observar ritornelo e galope (OBICI, 2008, p. 83-85).

As mídias sonoras móveis constituem um território transportável que pode ser levado junto ao corpo quando o caos ameaça. Num mundo de tamanha mobilidade e desterritorialização, territorializa-se o próprio corpo, do mp3 player ao celular e às tatuagens. Num mundo onde os sons são onipresentes, constituir TS com mp3 *players* habilita toda e qualquer pessoa a comandar o que houve. Assim, têm-se muitos indivíduos cuidando de si mesmos e ninguém cuidando do TS coletivo, que virou propriedade de barganha. Nesse

---

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. [1968] *Différence et répétition*. Paris: Epiméthée P.U.F, 1968. Ed. Bras. *Diferença e repetição*. Ed. 2. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

cenário da tirania do movimento, experimentamos um estado de entorpecimento do sensível, onde a mobilidade pode não só criar territórios, mas também exterminá-los. Nas palavras de Deleuze e Guattari, a nossa matéria sensível constitui um guarda-sol que nos protege por um lado, mas não nos permite enfrentar o caos, por outro (OBICI, 2008, p. 113).

Assim, as novas escutas se mostram mais importantes do que o estilo ou gosto musical, munidas de uma velocidade de informação e ação que as mantém vivas, se assemelhando a percursos de guerra segundo algumas visões fatalistas. A arte surge aqui, então, como um ato crítico perante essas rupturas nos modos de escuta que os meios tecnológicos produzem (VIRILIO, 2000<sup>49</sup>, apud OBICI, 2008, p. 119). Vale lembrar que maior velocidade de compartilhamento de dados não é sinônimo de maior sensibilidade auditiva ou de escuta potente<sup>50</sup>. Nesse sentido, o autor se pergunta se algum dia compraremos silêncio, assim como hoje compramos tocadores portáteis (OBICI, 2008, p. 121), uma vez que os ouvidos, estando sempre abertos, fazem da escuta “a condição por excelência de veiculação do poder, que incute hábitos de todos os tipos, uma via de acesso fácil” (ibidem, p. 123), que opera transformações incorpóreas que valora os objetos ao mesmo tempo em que os cria, num processo simultâneo e instantâneo. Em suma, o que os aparelhos portáteis vendem e veiculam não é música, mas modos de escuta que a desterritorializam (OBICI, 2008, p. 124), uma vez que o “espaço” que constitui o território pode ser físico ou virtual, com destaque quase sempre para a circulação de sons da música gravada e comercializada (EISENBERG, 2015, p. 199).

Esse novo cenário de maior controle do indivíduo sobre seu TSD abriu espaço para várias realizações no campo da música. Iniciativas periféricas de entretenimento popular, como o forró eletrônico ou o funk carioca, se fizeram conhecidas sem depender de uma gravadora de renome ou das mídias de massa como a televisão, porque a saída desse tipo de economia artística informal foi a periferia parar de se comportar como periferia e assumir novas maneiras de chegar até seu público. A ascensão desse tipo de iniciativa musical enfrenta resistência dos músicos com formação tradicional, porque estes se veem - com seus muitos

---

<sup>49</sup> VIRILIO, Paul. **Cibermundo: a política do pior**. Trad. Francisco Marques. Lisboa: Teorema, 2000.

<sup>50</sup> Com base em Virilio (1994), Obici argumenta que, para entender a navegação livre do capitalismo contemporâneo, que é fundamentada em palavras, signos, sons e imagens, e não mais na fábrica, podemos observar que três quartos da humanidade vivem em situações de exclusão social, privados das coisas que o mundo do capital pode oferecer, mas têm acesso a um aparelho de televisão – principal formador de opinião e afetos. Vê-se novamente aqui a ideia da coleira eletrônica que monitora constantemente o prisioneiro o dando a ilusão de que ele pode fazer o que quiser (OBICI, 2008, p. 131).

anos de estudo - diante de novas formas de operar o sonoro com as quais eles estão pouco ou nada familiarizados (OBICI, 2008, p. 117).

Embora o equilíbrio de situações assim seja complexo, Obici conclui que o fio de Ariadne que nos tirará do entorpecimento sonoro e nos levará à biopotência da escuta tenha de ser tecido e o futuro deve descortinar outras possibilidades. Para tal, sugere a criação de corpos-orelhas-maquínicas que possam nos ajudar a fazer este caminho: “politizar a escuta sem torná-la paranoica” (OBICI, 2008, p. 133). O autor propõe uma *escuta pensante* para pensar a cidade contemporânea que dê conta de entender a duplicidade poder-potência, numa acepção diferentes do “filósofo da montanha exasperado com o ruído urbano” (ibidem, p. 133), revelando aqui outra crítica a Schafer. É um convite a duvidar de categorias musicais ou não-musicais, criar outras questões para o sonoro e interpelar a escuta através de perguntas ainda não feitas, questionando todo o processo que constitui o sonoro. As acepções incluem pensar silêncio e ruído como duas estratégias de enfrentamento do sonoro a partir do crivo da velocidade, cada qual com suas potências - o silêncio, através da ideia do *Panótico*<sup>51</sup>, e o ruído, através da concepção de *Pámphónos*<sup>52</sup>. O entendimento da disciplina como *mecanismo* (*Panóptico*) – dispositivo funcional para melhorar o exercício do poder, leve, eficaz e com coerções sutis, e não como *bloco* – romper a comunicação, suspender o tempo, fazer parar o mal. Assim como o olhar exige pouca despesa, sendo uma boa ferramenta para se exercer o poder, Obici relaciona a escuta ao mesmo raciocínio. “Nossa matéria sensível vive em um frenético desespero, e é constantemente sugestionada como num processo de sedução generalizada, que não opera pela violência física, mas pela coação” – ouvir é o mesmo que consumir (OBICI, 2008, p. 112).

Novak discute o ruído a partir de três contextos discursivos: estético, tecnológico e circulatório. A palavra, que deriva do latim *nausea* e do grego *naus*, que significa “navio”, faz uma referência a mal-estar e enjoo oriundos de uma experiência sensorial, com notada variação de significado entre culturas e contextos. *Ramé*, por exemplo, é um termo utilizado na Indonésia para se referir ao burburinho da vida social em festivais e mercados públicos, indicando uma atmosfera saudável e animada (NOVAK, 2015, p. 125).

Os *sound studies* encontraram no ruído um assunto de profunda fascinação

---

<sup>51</sup> Do grego *ótikós*, “relativo a orelhas”. Panótico seria uma orelha que tudo capta (OBICI, 2008, p. 109).

<sup>52</sup> Relacionado ao panótico está o termo *Pámphónos*, “que faz ouvir toda espécie de sons” e que o autor metaforiza com o alto-falante (OBICI, 2008, p. 110).

que atravessa fronteiras disciplinares da história, antropologia, música, literatura, estudos de mídia, filosofia, estudos urbanos e estudos de ciência e tecnologia. O ruído é um elemento crucial de comunicação e redes culturais, uma qualidade hiperprodutiva da estética musical, um termo excessivo para percepção afetiva, e uma metáfora-chave para os incommensuráveis paradoxos da modernidade. “Onde quer que estivermos”, John Cage famosamente afirmou, “o que ouvimos é basicamente ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o escutamos, o achamos fascinante” (1961, p. 3). Ouvimos ruídos em todo lugar. Mas o que nós escutamos quando escutamos o ruído? Que tipos de ruído o “ruído” faz? (...). [O ruído] é inerente às mediações tecnológicas do som, mas também é considerado acidental e insignificante. [Ele] é um aspecto do som. É discutido como uma propriedade geral do som (como “ruidagem”); como um objeto sônico distinto dentro da música, fala ou sons ambientais (como “um barulho”); ou como um qualificador totalizante para estilos emergentes (por exemplo: “essa coisa de hip-hop é tudo barulho”) (NOVAK, 2015, p. 125, tradução minha<sup>53</sup>).

Novak estuda o gênero musical “Noise”, que surgiu na década de 1980 descrito por praticantes e fãs como “tensão extrema da música eletrônica”, dando origem à subcategoria “Japanoise” (NOVAK, 2013, apud NOVAK, 2015, p. 128). O contato com esse repertório o fez pensar no ruído a partir de outras perspectivas.

Corroborando uma discussão iniciada por Jacques Attali (2009) no livro *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, de 1977, que foi, em 1984, traduzido para o inglês, Novak problematiza definições mais clássicas como a schafferiana e o entendimento absoluto de ruído como um som que incomoda e perturba a apreciação da natureza, passando a englobar em suas investigações as demarcações urbanas e demais informações que o ruído traz e que, para muitos, passam despercebidas ou são desprezadas em âmbitos não somente físicos, mas simbólicos também. “O ruído clama por subjetividades da diferença que emergem de contextos sociais normativos” (NOVAK, 2015, p. 120, tradução minha<sup>54</sup>) significando, por exemplo, o “barulho” dos escravos, da *black music*, da imigração italiana, o que, em acepções

---

<sup>53</sup> “Sound studies have found in noise a subject of deep fascination that cuts across disciplinary boundaries of history, anthropology, music, literature, media studies, philosophy, urban studies, and studies of science and technology. Noise is a crucial element of communicational and cultural networks, a hyperproductive quality of musical aesthetics, an excessive term of affective perception, and a key metaphor for the incommensurable paradoxes of modernity. “Wherever we are”, John Cage famously claimed, “what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating” (1961: 3). We hear noise everywhere. But what do we listen to when we listen to noise? What kinds of noises do “noise” make? [...]. [Noise] it is inherent in technological mediations of sound, but it is also considered accidental and meaningless. Noise is a material aspect of sound. It is discussed as a generalized property of sound (as “noisiness”); as a distinct sonic object within music, speech, or environmental sounds (as “a noise”); or as a totalizing qualifier for emergent styles (e.g., “that hip-hop stuff is all noise”).”

<sup>54</sup> “Noise stands for subjectivities of difference that break from normative social contexts”.

científicas mais atuais, geralmente significa a voz das minorias. O ruído desenvolve alternativas ao capitalismo no sentido de representar uma falha de comunicação cultural de um contexto a outro, denunciando a incomensurabilidade do liberalismo multicultural (ibidem, p. 131). Seguindo tal raciocínio,

Ao atrapalhar a apreciação da natureza, os sons das pessoas se tornam barulho; suas vozes, quando amplificadas, se tornam barulho; suas músicas percebidas como som não-estético se tornam barulho. Esse barulho ecoa pela cidade e pelo país; ouvido como um sintoma e um distúrbio público e, como uma metáfora para a participação democrática, se torna a voz e o som das pessoas. [...] Mas, sem atenção às suas especificidades de manifestação, o barulho pode apenas reforçar o estruturalismo de binarismos culturais. Se torna o limite discursivo que separa um tipo de pessoa ou som ou lugar absolutamente de outros e reduz todos os elementos “não culturais” que não podem ser enquadrados em sistemas normativos de significado. O ruído é um antiassunto poderoso da cultura, trazendo questões essenciais sobre os níveis de expressão humana, socialização, subjetividade individual e controle político. Mas o ruído não apenas se opõe ou interfere nas normas de interpretação musical e cultural. Ruído é cultura; ruído é comunicação; ruído é música (NOVAK, 2015, p. 133, tradução minha<sup>55</sup>).

A tendência que a abordagem do ruído assume na literatura caminha muito mais rápido em direção a uma ressignificação para que possamos utilizá-lo (OBICI, 2008, p. 103; EISENBERG, 2015, p. 193, 200), do que a um caos total, onde será ele que nos utilizará.

Um dos prováveis motivos para que isso esteja acontecendo está na atuação diversa dos autores, que demonstram desenvoltura em áreas distintas do conhecimento e têm essa interdisciplinaridade refletida em seus trabalhos. Tomo como exemplo Feld, que é considerado etnomusicólogo, mas também antropólogo, Schafer, que é compositor e transita entre educadores musicais que, sobretudo no Brasil, utilizam sua obra dentro de discussões sobre métodos ativos de educação musical, e Obici, que tem formação em artes, comunicação e psicologia, transitando com facilidade também em discussões filosóficas acerca do sonoro, entre muitos outros. Todos trazem em suas proposições acadêmicas em Música suas

---

<sup>55</sup> “By disturbing the appreciation of nature, the sounds of people became noise; through technological amplification, voices became noise; by being perceived as unaesthetic sound, music became noise. This noise echoed through the city, and then, as a metaphor for democratic participation, it became a voice and the sound of the people. (...) But without attention to its specific manifestations, noise can only reinforce the structuralism of cultural binaries. It becomes the discursive borderline that separates one kind of person, or sound, or place absolutely from another and ultimately reduces all of the “noncultural” elements that cannot be folded into normative systems of meaning. Noise is a powerful antisubject of culture, socialization, individual subjectivity, and political control. But noise does not merely oppose or interfere with the norms of musical and cultural interpretation. Noise *is* culture; noise *is* communication; noise *is* music”.

experiências dialógicas e interáreas, que parecem tê-los munido de sensibilidade de olhar e compreensão ampliada acerca do fenômeno holístico que a música representa. Isto provavelmente é resultado da busca praticamente obrigatória que se descortina para quem se propõe a estudar o fenômeno sonoro. Na área da Música, olhar para fora e dialogar estabelecendo pontes com outras abordagens significa uma ampliação de nossas possibilidades de compreensão do próprio fenômeno musical.

Além da infinidade de elementos e dilemas ético-acústicos, a discussão sobre som, silêncio, poder e silenciamento também perpassa aspectos político-econômicos. Abrindo o primeiro capítulo do livro *Noise: the Political Economy of Music* com uma crítica contundente ao conhecimento ocidental que falhou em ouvir o mundo, Attali (2009 [1984]) argumenta sobre como podemos aprender a julgar uma sociedade mais pelos sons do que pelas estatísticas, partindo do ponto onde nos encontrávamos temporalmente em questão de abstração, falta de senso e silêncio - o livro foi escrito em 1984, mas ainda evoca debates atuais. Nesse sentido, a música não é somente um objeto de estudo, mas uma maneira de ver o mundo com ares de profecia: “Se é verdade que a organização política do Séc. XX tem origem no pensamento político do Séc. XIX, este último é quase inteiramente presente em forma embrionária na música do Séc. XVIII” (ibidem, p. 4, tradução minha<sup>56</sup>). Como qualquer outra faceta da vida social, falar não somente *sobre* música, mas *através* da música, pode levar a conclusões não usuais e inaceitáveis sobre música e sociedade e, portanto, de difícil aceitação para discussões sobre elas em seus contextos contemporâneos de criação. Além disso, música também é dinheiro, gerado, entre outras coisas, a partir da venda de seu “prazer imaterial”:

[O livro apresenta a] música como originada num ritual de sacrifício, ou no que é um simulacro, uma forma menor de sacrifício anunciando mudanças. [Tal] capacidade foi um atributo de poder religioso e político que significou ordem, mas que também foi prenúncio de subversão. Então, após configurar-se como mercadoria de troca, participou do crescimento e da criação de capital e do espetáculo. Fetichizada como mercadoria, a música é ilustrativa da evolução de toda a sociedade: desritualiza uma forma social, reprime uma atividade do corpo, especializa sua prática, se vende como um espetáculo, generaliza seu consumo, então vê o que é estocável até perder seu sentido. Hoje, a música anuncia - independentemente de qual será o modo de propriedade do capital - o estabelecimento de uma sociedade de repetição na qual nada mais acontecerá. Mas, ao mesmo tempo, anuncia o surgimento de uma subversão formidável, que leva a uma organização radicalmente nova,

---

<sup>56</sup> “[...] if it is true that the political organization of the twentieth century is rooted in the political thought of the nineteenth, the latter is almost entirely present in embryonic form in the music of the eighteenth century”.

ainda não teorizada, da qual a autogestão é apenas um eco distante (ATTALI, 2009 [1984], p. 4-5, tradução minha<sup>57</sup>).

A preocupação, que é também uma constatação do autor citado anteriormente, é a de ter vislumbrado uma nova maneira de fazer a leitura e uma nova prática teórica que coloca lado a lado as relações entre a história das pessoas e as dinâmicas da economia com a história de ordenamento do ruído em códigos, prevendo o desenvolvimento simultâneo de um pelas formas do outro de forma a combinar economia e estética (ibidem, p. 5), saindo da esfera evolucionista de algo *pior/errado* que galga degraus para chegar a um patamar *melhor/correto*. Dessa forma, Attali ratifica que a música é profética e corrobora autores já mencionados anteriormente ao apontar a organização social como o eco disso.

De acordo com as características identificadas no Estado da Arte, passo agora a apresentar duas tendências de discussão que se destacam no campo dos *sound studies* atualmente.

### **Ênfase na calamidade do aspecto sonoro mundial**

As tendências apontam para dois caminhos que, a princípio, não dialogam. Por um lado, Schafer e outros autores que o referenciam preconizam um entendimento calamitoso do aspecto sonoro mundial, cuja resolução não se coloca absolutamente, mas sugere tomadas extremas de decisão acerca dos sons das máquinas do mundo. A ideia higienista schafferiana transparece em muitos trabalhos influenciados por ele, o que faz com que grande parte da discussão envolvendo música, meio ambiente e sustentabilidade perpassem um ideal utópico que, apesar de confortável na imaginação, não se sustentaria no mundo não só por questões sonoras, mas todo um contexto que envolve economia, política e até mesmo bem-estar

---

<sup>57</sup> “[The book presents] music as originating in ritual murder, of which it is a simulacrum, a minor form of sacrifice heralding change. [...] that capacity it was an attribute of religious and political power, that it signified order, but also that it prefigured subversion. Then, after entering into commodity exchange, it participated in the growth and creation of capital and the spectacle. Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution of our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as a spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning. Today, music heralds—regardless of what the property mode of capital will be—the establishment of a society of repetition in which nothing will happen anymore. But at the same time, it heralds the emergence of a formidable subversion, one leading to a radically new organization never yet theorized, of which self-management is but a distant echo

proporcionado por aparatos diversos – máquinas – da vida moderna.

O legado schafferiano é de uma contribuição inegável para o campo dos *sound studies*, com destaque para os impactos sonoros da tecnologia ao meio ambiente. *Soundscape* foi, por muito tempo, utilizado como referência guarda-chuva, mas tem sido problematizado parcial ou totalmente por discussões que o diferenciam de conceitos que, a um leigo, parecem próximos, como a acustemologia (FELD, 2015, p. 14); que afirmam ser o conceito schafferiano reducionista (SAKAKEENY, 2015, p. 7), ou que demonstram como tal conceito está embasado na dicotomia entre natureza e humanidade e de como isso é problemático no Antropoceno (PARMAR, 2018). Parmar integra a tendência científica que discorda que sejam os compositores os responsáveis por afinar o mundo e também refuta a ideia de um *ideal perdido de Éden*, presente na obra de Schafer, baseado na concepção do doméstico versus o selvagem.

No Brasil, a leitura e o uso de sua obra estão mais restritos à área da educação musical. Observando panoramicamente, seja com base em Schafer ou em qualquer outro autor de *sound studies*, não há, no país, como um todo, um debate mais difundido e mais familiar sobre o som em programas governamentais a nível municipal, estadual e federal. Quando há menção ao som, geralmente é negativa e, quando há ação, geralmente é restritiva. O fator educacional ou conscientizador está praticamente ausente. “É como se a área ainda precisasse ser criada no país” (FONTERRADA, 2004, p. 62), tendo no professor de música um agente que pode fomentar discussão sobre as experiências de conscientização sonora. Nesse sentido, tomei conhecimento de apenas uma investida, que foi a distribuição do livro, *Educação Sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons* (SCHAFER, [1992]2009), na rede de educação básica brasileira. Com a promulgação da lei 11.769/2008, que à época havia tornado o conteúdo de música obrigatório na educação básica<sup>58</sup>, julgou-se oportuno apresentar ao público brasileiro este conjunto de exercícios como possibilidade para conscientizar os estudantes sobre a paisagem sonora de seu entorno. O livro não é direcionado exclusivamente para uso escolar, podendo ser lido e utilizado por qualquer pessoa. Divide-se em exercícios de percepção auditiva e imaginação (exercícios 1 a 35),

---

<sup>58</sup> A discussão que rotula a referida lei como “a responsável pela volta da música à escola” divide autores que consideram a música em âmbito disciplinar e outros que a entendem como vinculada a aspectos diversos de esporte e entretenimento, por exemplo. A discussão sobre a efetividade ou não desses vínculos é válida e debatida entre a comunidade acadêmica, mas não será levada adiante aqui por questões que fogem do escopo central do trabalho. Recomendo para os interessados a leitura das publicações da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), disponíveis em: <<http://www.abemeducaomusical.com.br>>.



experimentação sonora para produção de sons (ex. 36 a 82), e relações entre som e sociedade, com criações que vão desde a construção de esculturas sonoras a ações junto ao poder público (ex. 83 a 100). Fonterrada, que traduziu as obras para o português, dá continuidade à discussão apontando como, mesmo com a tomada de consciência da relação entre o homem e o meio ambiente após o advento da Revolução Industrial, consolidada na década de 1970, as publicações da ecologia tradicional ainda apresentam tratamento desigual de seus vários âmbitos (FONTERRADA<sup>59</sup>, 2004).

As vertentes apresentadas pela autora têm como uma das bases a obra do físico Fritjof Capra<sup>60</sup> e giram em torno de uma consciência ecológica mais profunda ou da falta dela. Conscientes, nos vemos inseridos e, de forma circular, vivemos nossas vidas dando sentido ecológico às nossas escolhas de vida. Inconscientes, retiramos do meio ambiente, sem repor, o necessário para nossa sobrevivência, muitas vezes processando coisas que, ao serem descartadas, não poderão ser reabsorvidas e transformadas em novas coisas, gerando dejetos. As raízes da crise ambiental que vivenciamos está no nosso gradual afastamento da primeira vertente e aproximação da segunda. Sinais de problematização dessa crise já eram sentidos em meados do séc. XIX, quando já não se acreditava mais numa verdade universal e imutável. A interpretação dos fatos surge como novo componente da ciência, expandindo-se para além das mãos e mentes de artistas e poetas. Isso ajudou a sensibilizar o pensar científico de tal forma que a interdependência entre homem e meio ambiente encontrou terreno para ser discutida. Desde a década de 1950, alguns cientistas da biologia e da ecologia demonstraram não só a impossibilidade de se colocar o homem como superior aos outros habitantes do planeta, mas dando a ele o lugar que já foi atribuído aos desastres naturais: o de principal causador de catástrofes e crises ambientais, afirmação corroborada por diversos autores (BLACKING, 1974, p. 103; FONTERRADA, 2004; VEIGA, 2013).

Uma das tendências exploradas no processo analítico por guardar relação bastante direta com o fenômeno estudado é o debate sobre a legislação que envolve o sonoro, devidamente analisada e discutida nos Capítulos 6 e 7, com grande destaque nas falas dos sujeitos de pesquisa. Envolver a opinião pública na criação de uma legislação que englobe o

---

<sup>59</sup> Marisa Trench de Oliveira Fonterrada é professora livre-docente em Técnicas de Musicalização pelo Instituto de Artes da UNESP. Teve com Schafer um contato profissional profundo, sendo a tradutora de sua obra para o português e, conseqüentemente, a responsável pela divulgação de seu trabalho no Brasil, atingindo e influenciando inúmeras pessoas.

<sup>60</sup> A obra deste autor é discutida com mais profundidade no Capítulo 4.

que é ruidoso e o que é musical é chamado de legislação qualitativa (SCHAFFER, 2001, p. 258), o que é seu trunfo e sua dificuldade ao mesmo tempo, porque pode tornar turva a análise jurídica do ruído num tribunal. A legislação quantitativa, ao contrário, “transfere a responsabilidade de investigação e prova para a administração cívica” (ibidem, p. 275), definindo zonas acústicas residenciais, comerciais e mistas e fixando limites sonoros para estes lugares. A desvantagem da legislação quantitativa é que os níveis estabelecidos desmerecerão questões de perturbação psicológica, sendo o ideal uma junção das duas abordagens. Enquanto as legislações seguem não dando conta do contexto de sons do mundo, estes continuam soando.

Dentre eles, Schafer apontou, na década de 1970, quando organizou suas anotações no livro *O ouvido pensante*, alguns resíduos sonoros que criamos e que ficam no ambiente como resultado de atividades cotidianas, constituindo um esgoto sonoro:

As motocicletas são o nosso problema atualmente. [...] por que é que os motoristas, e especialmente os motociclistas, modificam os escapamentos de seus veículos? Seria por que um desvio de personalidade os leva a apreciar o excesso de barulho? Ou será que o ambiente urbano barulhento lhes dá uma espécie de “sede de barulho?” (FUCHS, 1967<sup>61</sup>, p. 22, apud SCHAFFER, 1991, p.147).

Com bastante frequência, pode-se ver um carroceiro andando pela rua, completamente só, sem nenhum cavalo, e ainda assim chicoteando incessantemente – de tanto que o infeliz se acostumou a isso em consequência da injustificável tolerância a essa prática (SCHOPENHAUER, 1964<sup>62</sup>, apud SCHAFFER, 1991, p. 147).

Um ruído repentino e muito forte, como o de uma arma de fogo, com a duração de somente frações de segundo, pode danificar o mecanismo auditivo de uma pessoa e produzir uma perda duradoura da audição ou surdez parcial. Mas a exposição aos níveis de ruído bastante comuns na indústria – e indubitavelmente característicos de certos ramos da indústria pesada, como forjamento e corte de metal – leva progressivamente à “surdez perceptiva”, dependendo em cada caso da intensidade do ruído e duração da exposição. [...] Dispositivos de proteção podem ajudar a adiá-lo e a reduzir a velocidade de seu desenvolvimento, mas, uma vez que o dano esteja feito, ele é irreparável (LEHMANN, 1967<sup>63</sup>, apud SCHAFFER, 1991, p. 147).

Ficou evidente já nesta época que, diante do montante crescente de novas

---

<sup>61</sup> FUCHS, G. Cordoba (Argentina) takes noise abatement by the horns. In: **The Unesco Courier**, 1967. p. 21-25.

<sup>62</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. On Noise. In: **Studies in Pessimism**. Nebraska: University of Nebraska, 1964.

<sup>63</sup> LEHMANN, Gunther. Noise and Health. In: **The Unesco Courier**, 1967. p. 26-31.

sonoridades, surgiu a necessidade de delimitar espaços sonoros (FIG. 7):

**FIGURA 7: *London street cries*, gravura de Willian Hogarth**



**Fonte: (Schafer, 2001, p.149).**

Ainda que com três séculos de diferença, a imagem, que ilustra o interlúdio do livro *A Afinação do Mundo* (SCHAFFER, 2001) traz exemplos do séc. XVIII que se mostram ainda atuais, referentes a elementos que definam o que é silêncio, como se configura a diversão, quais aspectos estão em jogo quando se fala de privacidade, qual é a regra e a régua que conferem a um repertório o título de “válido”, entre outras análises. Numa compreensão rápida, vemos que o músico dentro da casa parece ter sido interrompido em seu estudo pelos sons dos outros músicos e demais pessoas que estão na rua debaixo de sua janela. A considerar a expressão corporal do primeiro, vemos metaforizado não só o desgosto pelo ato em si - uma suposta “barulheira”, mas também questões de apreciação e depreciação de repertórios e sua legitimação em contextos diversos. O fato é que vivemos em sociedade e, a menos que fuçamos para um lugar mais silencioso, esta é nossa realidade. Quais mecanismos o corpo desenvolve para conseguir sobreviver a isso? Uma possibilidade apresentada pelo autor é o que ele chama de áudio-analgesia, ou seja, o uso do som como distração para disseminar a distração (SCHAFFER, 2001, p. 142; 2009, p.15) e está relacionado à indústria do *Moozák*, movimento que produz música ambiente e música de fundo, ambas com amplo poder sobre nossas decisões e emoções, de forma quase sempre subjetiva. Enquanto discute-

se a melhor forma de fazer isso, vivemos submersos em som incessantemente, de diversas fontes - humana, natural, tecnológica - e com diversas funções e configurações sociais cada vez mais complexas.

Fundamentalmente, o som é amoral (SCHAFER, 1991, p. 294) e somos nós que atribuímos sentido e uso a ele. Os níveis de ruído crescem de modo proporcional aos sinais sociais de uma comunidade. Por exemplo, pessoas que habitam locais de clima quente e de ambientes abertos têm maior tolerância ao ruído e não se mostram tão perturbadas por ele quanto pessoas que moram em locais de clima frio (idem, 2001, p. 100). Os estatutos antirruído de cada sociedade demonstram claramente as peculiaridades culturais em relação às fobias sonoras e aos sons tabu. “Tribos restringem a produção de certos ruídos a certas épocas por medo da ira divina” (ibidem, p. 282). Algo semelhante acontece com o silêncio no sábado, um hábito cristão. Olhando para o mundo contemporâneo, o autor situa a sirene da defesa civil como um som tabu, colocado em modo de espera até um dia fatal, quando será tocada uma só vez, avisando de um desastre. E segue:

Há um profundo vínculo na relação entre a redução do ruído e o tabu que não pode ser abandonado, pois no momento em que colocamos um som efetivamente na lista dos proscritos, nós lhe prestamos a última honra ao torná-lo todo poderoso. É por essa razão que as triviais proibições da lei da comunidade nunca serão bem-sucedidas, embora devessem sê-lo. O poder final é então o... silêncio, do mesmo modo que o poder dos deuses é sua invisibilidade. Esse é o segredo dos místicos e monges e formará a meditação final de qualquer estudo apropriado para o som (SCHAFER, 2001, p. 283).

O eco e a reverberação também dão impressão de autoridade acústica, porque lidam com o som em permanência. Nas igrejas, dando lugar à longa reverberação que induzia a fala a diminuir sua velocidade, temos hoje os alto-falantes, que atestam não deficiência acústica das construções, mas, antes, a falta de paciência dos ouvintes (ibidem, p. 306). Todas estas afirmações remontam à ideia de que tanto o som quanto o ruído estabelecem-se como poder em alguns contextos. Da natureza, o poder passou às máquinas, paulatinamente introjetado no cotidiano e aos poucos calando o trovador, o mercante e as mulheres que riam numa roda de conversa. Schafer continua a discussão aliando esse poder sonoro ao conceito negativo do silêncio que “o Ocidente” – novamente, um termo no singular – construiu, em oposição à ideia contemplativa presente no Oriente (SCHAFER, 2001, p. 354). Por isso, a discussão sobre produção do som é infinitamente maior do que a discussão sobre a produção do silêncio. Ao

não discuti-lo, criamos obstáculos para compreender todo o entorno sonoro, porque é na quietude que conseguimos pensar sobre as coisas do mundo e ouvir a nós mesmos. “Tradições” de silêncio estão se extinguindo - igrejas, bibliotecas, e, com elas, a diminuição do conceito figurativo de silêncio (SCHAFFER, 1991, p. 130), como quando temos a possibilidade de apreciá-lo em um bosque, e não como em uma câmara anecoica, onde os únicos sons ouvidos são o agudo do sistema nervoso e o grave do sangue circulando, relatado por John Cage (ibidem, p. 130). O conceito relativo de silêncio é, ao mesmo tempo, ausência de som e receptáculo de todas as suas possibilidades. É o que confere proteção contra o ruído num evento musical. Sem ele, a linha entre música e ruído seria tênue. O som, pelo contrário, ilumina e avisa que ele está vivo. Som, para alguns homens, é a confirmação da personalidade humana, enquanto o silêncio é a rejeição. “O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida” (SCHAFFER, 1991, p. 71; 2001, p. 354).

Paulatinamente, durante os séculos XVIII e XIX tornaram-se presentes e constantes os ruídos das máquinas em praticamente todos os momentos do cotidiano humano, trazendo consigo a ideia do progresso e da melhoria e facilitação de vários aspectos da vida, o que influencia também os vários repertórios musicais segundo Schafer. A Revolução Elétrica traz duas novas técnicas importantes: a possibilidade de armazenar e carregar conosco o som e a ideia de esquizofonia, que é a “separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica” (SCHAFFER, 1991, p. 171; 2001, p. 364) como o telefone, o fonógrafo e o rádio. A predominância dos sons de motores, todos altamente repetitivos, pode nos levar a um amortecimento da percepção sonora, com chance de endossar um panorama de negligência com os sons do mundo, no qual historicamente os fatos auditivos foram sendo substituídos por fatos visuais e vemos os peritos em acústica falando sobre som através de projeções visuais (idem, 2001, p. 181). A partitura contém a música, o muro contém a propriedade. Para a maioria das pessoas, “perceber” é sinônimo de “ver”, o que demonstra a necessidade de desobstruir os outros receptores sensitivos. A hegemonia do aspecto visual é uma tendência que guarda relações com o fenômeno aqui estudado e está pormenorizada em alguns aspectos desse capítulo, assim como aparece analisada e discutida no Capítulo 6, retomando falas dos sujeitos que são definidoras desses debates, e no Capítulo 7, ao salientar o quanto essa hegemonia ainda nos impede de acessarmos um plano não só mais claro da questão, mas mais ético também.

De qualquer forma, ainda temos um longo caminho a percorrer nessa

conscientização. Enquanto grupos Hare Krishna são detidos por perturbação do sossego, a mesma legislação que os impede absolve qualquer ruído feito por equipamentos de construção e demolição. Ouvimos os sons do tráfego num volume muito abaixo do volume real, numa impressionante margem de erro de 90%. Tabelas obsoletas de situações cotidianas medidas em decibéis reforçam essa nossa *surdez*. Neste cenário, inclui-se também a surdez perceptiva, também chamada de perda auditiva não-industrial, que afeta fisiologicamente o corpo humano, com papel importante em quadros de dor de cabeça, impotência sexual, disfunções cardiovasculares, gastrointestinais e respiratórias.

Nesse contexto, reitero uma relação importante que não era inédita, mas que se fortaleceu e se consolidou: a ideia de que ruído é igual a poder num sentido negativo, de silenciamento, de incômodo, que retomarei mais adiante (SCHAFER, 1991, p. 139; 2001, p. 111). Por ora, é justamente esta relação que nos conecta a outros autores que fazem essa análise, porém de uma forma positiva, como potência.

### **Ênfase na potência**

Outra tendência quase binária à anterior é a visão do aspecto sonoro como potência, que ganha destaque quando se discute o uso da tecnologia como algo positivo. A sustentabilidade sonora pode se desenvolver, segundo Veiga e Obici, mediante um uso não obsolescente da tecnologia, de forma que ela sirva às pessoas, e não o contrário. Isto, segundo os autores, possibilitará à música uma tomada mais efetiva do seu simbolismo inerente. Junto a estes autores, Campesato também advoga a favor da inserção efetiva, não preconceituosa e não limitante, sobre o ruído na música e na sociedade, figurando em nossos cotidianos e práticas sonoras como mais uma forma de expressão humana.

Obici entende a condição da escuta baseado em Foucault, sob o prisma do biopoder e da sociedade de controle como estimulação, não como repressão. Isso é constatado ante sua ampla compreensão das vantagens em assumirmos o ruído como potência. Supera algumas ideias schaferianas sem discordar totalmente do autor canadense. A ideia da clínica de escuta, por exemplo, me parece uma ressignificação da proposta schaferiana de criar a disciplina Acústica Forense para estudar casos de perda auditiva por ruído (SCHAFER, 1991, p. 148). Ruído, cibercultura e a velocidade de consumo do mercado definem nossa cultura auditiva hoje sem tanto alarde e preconceito, pois transitam entre os TS com cada vez mais desenvoltura. Concorde que há sim entorpecimento dos sentidos, mas não de forma

calamitosa, e sim como reflexo de nossas relações de consumo. Como demonstra o autor, isso acontece porque estamos conseguindo refutar a ideia limitadora do poder sonoro e compreender o potente sonoro na acepção de Deleuze e Guattari, mesmo que de forma subconsciente. É um trabalho consistente e que nos atualiza sobre as relações sonoras que estávamos acostumados a acreditar que existiam e que eram estanques.

Obici reconhece nas contribuições de Pierre Schaeffer (1910-1995), criador da música concreta, um cenário favorável para tecer sua discussão sobre a potência do sonoro. Durante o séc. XX, os aparelhos de difusão, isto é, pautados no alto-falante como comunicador, nos fizeram ressignificar nossos modos de escuta. Schaeffer considerou o ouvido musical como mais um instrumento dentre tantos, e, portanto, fundamental o conhecimento de seu funcionamento. A música concreta acontece quando o som é passível de ser registrado com o gravador e manipulado pela fita magnética, inaugurando uma cisão com a forma tradicional do solfejo com base na partitura (OBICI, 2008, p. 26). Esse som, o objeto sonoro não é produto estético nem estrutura, mas “linhas em deslocamento; não seria a velha obra musical, mas algo próprio da vida. A condição do objeto sonoro é a de se fazer nesse paradoxo perceptivo, ele só existe a partir da escuta” (SCHAEFFER, 1966<sup>64</sup>, p. 95, apud OBICI, 2008, p. 28). O pensamento schaefferiano é fenomenológico, ou seja, a ação do objeto sobre o corpo só se dá quando este corpo percebe a ação. Com os ouvidos, acontece uma dupla pertença: ele capta a ordem do objeto como mero fluxo de impressões auditivas, mas também capta a ordem do sujeito, quando ouço e tenho a *percepção* do objeto, tornando-o *objeto sonoro* (OBICI, 2008, p. 28-29). Surgem então os termos *acusmático*, tomado inicialmente da escola pitagórica - “ruído que se ouve sem saber as causas de onde provém” (ibidem, p. 30), que Schaeffer utiliza no sentido de pensar as práticas de escuta das tecnologias sonoras de difusão; e *escuta reduzida*, que é escutar e buscar informações apenas sobre o fenômeno sonoro e não sua fonte, buscando dissecar os sons a partir de seus timbres, envelope sonoro, etc, desligando-se de sistemas culturais linguísticos e musicais: é buscar *a coisa em si* (OBICI, 2008, p. 33). Nesse raciocínio, o microfone capta o som convertendo suas três dimensões em uma, e o alto-falante circunscreve a escuta pelo enquadre. São dispositivos que desprezam certas características de localização, mas que tornam audível outra dimensão de escuta onde o onidirecional característico da audição natural torna-se moldado pela posição em que o alto-

---

<sup>64</sup> SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. Paris: Seuil, 1966.

falante está situado (ibidem, p. 34). Microfone e alto-falante acabaram por estender o ouvido e a boca, ampliando nossa percepção e fixação do objeto sonoro. É um processo análogo ao da fotografia, que priva a visão da fluidez e fixa o objeto pelo enquadre, nos proporcionando foco para ver o que não se via (ibidem, p. 35). Num outro extremo, o microfone e o alto-falante também impossibilitaram em grande parte a atividade de selecionar e direcionar a escuta para um foco de interesse individual, pois estão em todas as dimensões do cotidiano tomando nossa escuta de assalto (ibidem, p. 36). De qualquer forma, Schaeffer não faz disso um prenúncio de caos sonoro. A leitura de sua obra demonstra que a escuta precisa ser inventada com outras funções e atribuições que um olhar ingênuo diante do quadro sonoro do mundo atual possa estar nos impedindo de ver (ibidem, p. 37).

Essa percepção inicial, fixada por Schaeffer na escuta, é ampliada e problematizada por Araújo (2013, p. 5-6) através do conceito de *trabalho acústico*<sup>65</sup>, inserido no campo de estudos da significação não-verbal. A qualificação posterior da escuta acontece segundo fatores pré-existentes e, portanto, condicionantes, além de outros elementos mais circunstanciais, englobando, de forma contínua, a “capacidade humana universal de transformar o mundo sensível em objetos humanizados”, bem como o fato de que o trabalho é transformado em mercadoria de fato ou potencialmente:

Entender essa forma de trabalho, que propusemos denominar trabalho acústico, tem implicado desvelar dialogicamente as múltiplas relações estabelecidas entre seres humanos ao fazer música, indo necessariamente além do som propriamente dito, bem como as demais relações subjacentes a esse fazer e à produção de noções de valor que o permeiam, e simultaneamente compreender o uso dos instrumentos de trabalho mais diversos, das unidades mais simples de um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora. Tomando o trabalho acústico como objeto, o/a pesquisador/a, chame-se ele/ela etnomusicólogo ou não, recupera precisamente a noção qualitativa de tempo a que aludimos acima –tentando apresentar integradamente os condicionamentos, meios e intenções que conduzem ao fazer música– e possui ao menos o potencial de superação de uma visão alienada de seu objeto, isto é, além de interpretações que se limitem a dados mais imediatos como os propiciados pela audição e mero cotejo com a experiência particular do ouvinte, por diversificada e bem informada que seja (ARAÚJO, 2013, p. 6).

Araújo evoca aqui uma crítica já feita por García (2015, p. 2-3) à ideia de “paisagem

---

<sup>65</sup> Araújo baseou-se no conceito original de *lavoro linguístico*, de Ferruccio Rossi-Landi (1985 [1968]) que discute a linguagem como uma categoria específica do trabalho humano.



sonora” schaferiana que, ora se mostra como observadora individual – “a” paisagem sonora do mundo (SCHAFER, 2001, p. 17), ora como observadora de “paisagens”, no plural, e das “maneiras significativas” pelas quais “os indivíduos e as sociedades de diferentes períodos históricos ouviam de modo diferente” (SCHAFER, 2001, p. 213). Dessa dualidade, García afirma, e concordo, que a primeira é a que prevalece na obra do autor canadense.

Em relação de continuidade com o conceito de *trabalho acústico*, Araújo situa no recorte do Brasil contemporâneo, palco da retórica da estabilidade política e econômica a partir de critérios néo-desenvolvimentistas e pós-industriais, o conceito de *práxis sonora*, a fim de compreender as dimensões macro e micropolíticas da produção sonora, respectivamente, noções políticas relacionadas ao Estado, luta por controle ou supressão e microesferas do cotidiano. Tais dimensões englobam alianças, rupturas e mediações entre diversidade de perspectivas e interesses eventualmente conflitantes (ARAÚJO, 2013, p. 8). O autor parte do entendimento marxiano da categoria práxis para dar conta de transcender associações ao termo “música”, englobando estrategicamente o trabalho acústico, sua dimensão política, integrando categorias musicais de conhecimentos que existem no meio acadêmico, muitas vezes, de forma distinta ou estanque, como “teoria”, “prática”, “som”, “sentido”, etc.

A categoria práxis sonora enfatiza

[...] a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje (ARAÚJO, 2013, p. 8).

O autor parte de uma teoria política em sentido amplo, de modo que não se atenha somente às disputas por controle por parte do Estado, mas que se estenda a observar também as lutas ou micropolíticas concernentes a ações humanas que foram consolidadas e legitimadas como pertencentes a um campo neutro da política, como a música e as outras artes. A noção de práxis sonora sob um entendimento político torna-se também uma crítica a outras práxis sonoras que bebem da fonte, por exemplo, dos resíduos românticos, idealistas e conversadores, afastando discussões sobre arte dos “fluxos sonoros do cotidiano” e as

colocando num âmbito de alienação política e de desmobilização social que desencorajam discussões políticas por entender que, entre resistência e obediência, não há um meio termo (ibidem, p. 9).

O mote de investigação de Araújo, que não será aprofundado nessa tese, é pensar a violência como conceito na pesquisa do universo sonoro, tendo, como campo de pesquisa, o Complexo da Maré, conjunto de favelas do Rio de Janeiro<sup>66</sup>. Os conceitos de *trabalho acústico* e de *práxis sonora* têm, como característica, saírem do lugar-comum de somente justificar relações entre som, poder e política, e se colocarem como propulsores de uma proposta que tenha “a audácia de ensaiar, para além de utopias desenraizadas do real, um amanhã de convivência mais generosa e harmoniosa entre as distintas sonoridades humanas e seus produtores” (ibidem, p. 10).

Outra crítica à obra de Schafer é feita por Obici, pautado na busca pela potência esquizofônica. Obici percebe a importância de atentar para as consequências do som em nossas vidas compreendendo os delineamentos políticos do regime acústico atual, mas alerta para as limitações da visão calamitosa do autor canadense e para o perigo de se estabelecer uma *afinação do mundo*, isto é, colocar uma medida ordenadora dos sons num mundo já treinado/viciado auditivamente em demasia (2008, p. 51). Recusa a ideia da poluição sonora como mera percepção e a apresenta como uma questão de território entre nós e as máquinas, o que inviabiliza a ideia do binômio som-poder pelo prisma apenas da intensidade e poluição (ibidem, p. 53). A contundência da estética schafferiana repousa no higienismo auricular – sons agradáveis e bonitos, de preferência naturais. A ideia da instabilidade e dos fluxos gerados pelas tensões e dinâmicas da paisagem sonora não encontram terreno no crivo moral impresso na obra dele. Há uma tendência à anestesia das potências de vida e criação, desmunindo possibilidades de apreender a realidade sonora (ibidem, p. 50-51). A crítica a Schafer é finalizada metaforizando a ideia do rei silencioso.

O autor utiliza os conceitos de potência e poder como inversamente proporcionais, conforme Deleuze apresenta com base em Baruch von Spinoza (1632-1677). A potência é a capacidade de agir ou a força de existir. A alegria significa o aumento dessa capacidade e a

---

<sup>66</sup> O autor faz pesquisa em conjunto com os moradores da Maré desde 2003, a partir de um projeto de pesquisa chamado “Samba e memória em comunidades do Complexo da Maré”, uma parceria entre a UFRJ e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Dessa parceria, surgiu o grupo Musicultura, que desde então vem desenvolvendo estudos da música com foco em discussões sobre música e violência e música e conflito.

tristeza, sua diminuição. O poder é ato que diminui a capacidade do outro de agir. Na concepção spinoziana, ele está diretamente relacionado à ação de provocar paixões tristes. Dito isto, pergunta-se: onde reside a potência da música, do ruído, do silêncio? E onde reside o poder da música? “A música precisa criar outras indagações para além do ruído-desafinação [...]. Precisamos apresentar aos nossos ouvidos outras questões” (OBICI, 2008, p. 94) para criar orelhas potentes frente ao labirinto que não é mais arquitetônico, mas sonoro e musical (DELEUZE, 2004<sup>67</sup>, p. 119-20, apud OBICI, 2008, p. 95). O TS pode ser serial (TSS), quando a condição de escuta é estabelecida com base em aparatos fixos definidos (o despertador, o ar-condicionado, o caminho do quarto para o banheiro, que nos possibilitam reconhecer aquele TS de olhos fechados), ou difuso (TSD), quando a condição da escuta é constituída por mídias móveis, como um mp3 *player* ou demais dispositivos que nos possibilitam, por exemplo, imaginar estar naquele show que gostamos, tornando estes territórios onipresentes seguindo a lógica da coleira sônica<sup>68</sup> (OBICI, 2008, p. 100-101). Esses tipos de acepções nos possibilitam a pensar o TS na perspectiva de uma biopolítica como bem comum necessário para a vida, assim como água, ar, arte e pensamento. Há também a possibilidade de usarmos o TSD para “fugir” de uma situação de incômodo auditivo do TSS. Obici afirma que os TSD só se constituíram porque chegamos à falência dos TSS (2008, p. 127).

O ruído foi integrado aos “ingredientes” da música erudita oficialmente no séc. XX, conforme já vimos. Ele, contudo, sempre esteve presente em manifestações musicais populares, aceito como integrante e não como intruso por diversas razões, que vão do significado sonoro ao reflexo daquelas sonoridades no cotidiano das pessoas a estudos sobre o ruído na música como agente de transformação musical (CAMPESATO, 2012) e política (ATTALI, 2009 [1984], p. 6). Quando inserido na música propositalmente, ele adquire um aspecto transitório, ou seja, o aceite se dava desde que, “ao tornar-se musical, o ruído [fosse] silenciado enquanto tal: quando transformado em som musical, ele pode ser generalizado e categorizado, perdendo seu caráter ruidoso” (CAMPESATO, 2012, p. 46). Assim, a reflexão proposta pela autora é estabelecer uma aproximação dessa incorporação do ruído com dois

---

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles. [1993] Critique et clinique. Paris: Minuit 1993. Ed. Bras. Crítica e clínica. *Mil platôs v.4*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

<sup>68</sup> Numa analogia livre à coleira eletrônica, que permite ao prisioneiro fazer o que quiser porque está sendo monitorado o tempo todo (OBICI, 2008, p. 131).

conceitos da teoria psicanalítica freudiana – recalque (repressão) e pulsão de morte (retorno do que é reprimido).

Freud acreditava que revelar os traumas ao paciente seria curá-lo. O paciente, no entanto, nem sempre se lembrava ou não queria se lembrar das causas do trauma. A analogia aqui é tecida entre o trauma e o ruído, considerando-os material perturbador do qual não se deseja ou não se pode lembrar. O recalque é uma defesa inconsciente frente ao trauma. Imaginem que dentre o público de um auditório uma pessoa está importunando o ambiente comportando-se de modo inconveniente. Diante da insatisfação do palestrante, alguns homens retiram o indivíduo e o trancam para fora, no vestibulo, colocando, se necessário, as cadeiras do lado de dentro da porta para impedir a volta dele (ibidem, p. 247). Este exemplo é uma metáfora do consciente e inconsciente (sala e vestibulo) e os homens que agiram como resistências ilustram o processo de recalque ou repressão. Ter retirado o indivíduo do recinto não significa que ele não existe mais, e há a iminência de ele tentar retornar a qualquer momento. O ruído tem recebido tratamento parecido em nossa sociedade, que despreza a potência que coexiste com essa repressão. A reação reprimida faz com que o afeto permaneça vinculado à lembrança, resultando em angústia. O ruído, como algo familiar que gostaríamos de manter secreto, oculto, quando vem à tona, nos causa estranhamento porque é, a um só tempo, estranho e familiar, um recalcado que voltou (CAMPESATO, 2012, p. 248). A reação do recalque se dá pela prostração ou pela ação, respectivamente, depressão e angústia. O recalque do ruído é a paralisação, o congelamento de determinado conceito de música.

A pulsão de morte é o princípio do desprazer em oposição à pulsão de vida como prazer. Estão mutuamente conectadas. Pulsão de morte é o incômodo que se faz presente desencadeando uma reação. É, portanto, criadora e não conservadora, porque não traz o marasmo da verdadeira morte, que é a morte do desejo e da diferença. Numa cultura, em nome do bem comum, o bem individual é sacrificado na renúncia da satisfação pulsional, reprimindo o desejo individual do homem, segundo Freud (CAMPESATO, 2012, p. 249). É no conflito que o indivíduo vivencia entre a satisfação de suas necessidades pulsionais e a repressão e o recalque que vive a pulsão de morte como força incontrolável que pede uma ruptura, e não como força destrutiva. Nesse sentido é que se encontra a aproximação que a autora faz entre pulsão de morte e ruído. Num contexto massificado como a sociedade capitalista, contudo, o desejo individual é manipulado até ser esgotado. “É como se nada

pudesse ser muito diferente do que já existe, e o desejo se aprisionaria no interior de uma economia libidinal geral da sociedade” (ibidem, p. 250).

Forças como rememoração e tradição atuam sobre a música deixando o ruído participar esteticamente. A contradição da ação do ruído é óbvia, pois ele ora é algo que impulsiona e estimula, ora é algo que incomoda, a depender do contexto. Nessa tensão, a tradição se ocupa de trazer sempre à tona o que é familiar, seja isto algo que se quer ver ou que se quer evitar (ibidem, p. 251). Assim, a autora conclui o lugar de sublimação dado ao ruído na música de concerto ocidental. Como as forças dessa energia libidinal quiseram se mostrar, elas foram estetizadas e canalizadas para agradar a escuta de ouvintes que recebem a música apenas num plano de contemplação, mas raramente de experiência. Um exemplo disso é o nosso corpo que não dança durante um concerto, negando o movimento que está arraigado em nossa essência. O ruído, que “na vida é familiar e recorrente, e por isso mesmo incômodo, por mais que seja evitado (recalcado) na música, insiste em retornar” (ibidem, p. 251). Eis aí sua pulsão de morte. As estratégias de incorporar o ruído às composições estimulam outras ações como considerar as vontades dos intérpretes e do público.

O trabalho de Campesato reforça minha convicção de que o ruído, assim como o som e o silêncio, deve ter assegurado seu lugar em nossos cotidianos e práticas sonoras como mais uma forma de expressão humana. É um trabalho que demonstra uma tendência de como as conexões entre os sentidos perpassam mais de uma área do conhecimento, sinalizando a importância do olhar diverso, plural e cuidadoso quando analisamos quaisquer aspectos do meio ambiente, evitando enviesamentos e preconceitos limitantes. Essa perspectiva é utilizada, entre outras, no processo analítico ao considerar o quão relativo é esse parâmetro sonoro na fala dos 147 sujeitos que participaram da pesquisa.

Ao analisar tais tendências, encontrei um ponto que consegue unir estas duas visões acerca do aspecto sonoro: A ideia da clínica de escuta proposta por Obici nos parece uma ressignificação da proposta schafferiana de criar a disciplina Acústica Forense para estudar casos de perda auditiva por ruído. Isto representa uma releitura que acomoda a discussão sobre como não só o ruído, mas a cibercultura e a velocidade de consumo do mercado definem nossa cultura auditiva hoje com mais naturalidade e menos alarde, transitando com cada vez mais desenvoltura entre os diversos territórios sonoros da atualidade.

## A afinação A=440 Hz: pontes com a educação musical

Publicando mais, falamos mais, pensamos mais e abrimos a mente para entender mais, mas não é somente de livros que partem os conceitos apresentados. Os contextos, onde estão os sujeitos dos quais se fala nos livros, evocam desdobramentos importantes de serem mencionados, e a ciência, neste caso, demonstra insuficiência de instrumentos metodológicos e exagero de compartimentação.

Diante de tantas relações transsonificantes, fica evidente a necessidade de amplitude de olhar e de uma conexão epistêmica entre as áreas citadas, descortinando a problematização de questões que hoje repousam num plano subconsciente da sociedade. França relaciona educação musical e meio ambiente propondo três eixos de entendimento diante das questões sociais, políticas, culturais, científicas e quase religiosas que o som assume. Para tal, considera documentos como a Lei de Política Nacional de Educação Ambiental (Lei 9.795/1999) e os PCNs - Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997): *pragmático, da paisagem sonora e ético-estético*. São muito pertinentes as considerações que França faz sobre o que significa efetivamente uma conscientização ambiental quando ela diz que ser sustentável é bem mais do que simplesmente cuidar dos bichos ou das plantas, mas nos relaciona intimamente com outros seres (humanos ou não) e com os componentes abióticos do meio. Sustentabilidade implica “combater o comodismo generalizado e a cultura da vantagem econômica a qualquer preço, [...] semear valores entre as crianças [...] – se não nos extinguirmos antes, é claro” (FRANÇA, 2011, p. 32). Sobre a responsabilidade ecológica e política do educador musical, ela afirma:

“O que a educação musical tem a ver com isso?” Tudo. Meio ambiente é um tema transversal. [...] **Não se trata de subjugarmos a educação musical (uma vez mais) ao utilitarismo**, selecionando “musiquinhas” de temática ecológica para servirmos a outras disciplinas. É preciso nos engajar verdadeiramente, como as demais áreas do conhecimento, em um projeto educacional comprometido com a formação integral da criança. [...] Não há mais desculpas para nos mantermos isolados em pedestais puristas, desconectados do mundo, desvinculados da vida. Mas **tocar “musiquinha” de letra rasa às sete da manhã e gritar ao microfone para se fazer ouvir não condiz**. Fazer instrumento de sucata e desperdiçar o verso do papel também não convence. **Não é uma questão de retórica, mas de coerência** (ibidem, p. 32, grifos meus).

França toca em pontos sensíveis da carreira do músico, seja ele docente ou performer. Vamos aos eixos que, segundo a autora, poderão desnudar caminhos nesse sentido.

O eixo *pragmático* tem caráter mais direto e trata de questões como acústica, tecnologia, repertório, construção de instrumentos, e atua interdisciplinarmente entre meio ambiente, ciências, geografia, história e música. Schafer já havia nos fornecido muitos exemplos de criações imitativas e performáticas e exercícios diversos para despertar consciência de eco, ambiente sonoro, história dos sons (presente, passado e futuro), e repertórios relacionados ao meio ambiente que podem ser encontrados, conforme já exposto, nos livros *O ouvido pensante* (1991) e *Educação sonora* (2009). Além dele, a própria autora disponibiliza *links* dando acesso a um vasto material para consulta, dela mesma<sup>69</sup> e de outros autores sobre construção de instrumentos, repertórios e performances com instrumentos alternativos (Grupos Uakti e Stomp). Vale a consulta ao artigo.

O eixo *paisagem sonora* tem, como ícone, adivinhem, Murray Schafer. Creio já ter elucidado o suficiente os significados do termo e as relações possíveis de realizar nos contextos de educação musical. França comenta que, mesmo após 40 anos das publicações originais de *The thinking Ear*, ler os relatos e as discussões é ainda contemporâneo e similar, e preocupa-se com o aumento da poluição sonora que ocorreu desde então e que não foi submetida a observação mais cuidadosa, demonstrando seus efeitos agora e sempre de forma bastante grave e preocupante.

O eixo *ético-estético* fala de “tendências psicodinâmicas universais, embora com definições locais” (FRANÇA, 2011, p. 39) capazes de transmutar fatos e acontecimentos simbolicamente em padrões sonoros. Menciona a tênue capacidade de fruir uma interpretação pessoal que o compositor deposita na obra musical. Pensando em aspectos de criação e imitação, França aproxima deste terceiro eixo o primeiro, embora deixe claro que os três se intercomunicam constantemente. Aqui, ela sinaliza pontos de contato entre educação musical e educação ambiental possíveis, que seriam investir “na apreciação estética das harmonias e simetrias que agradam (à vista e) à audição, presentes nos objetos (sonoros) ou paisagens (sonoras) que nos cercam”; “na valorização dos produtos naturais e da expressão criativa e cultural dos nossos (des)iguais”; e investir “na tolerância e na ética”, pois entende que é disso que tratam não só as educações estética e musical, mas a Educação.

Especialmente relacionado ao último eixo está um dos desdobramentos contextuais que imprimiu na música ocidental do séc. XX uma mudança importante: o estabelecimento

---

<sup>69</sup> Site oficial de Cecília Cavalieri França: <http://ceciliacavalierifranca.com.br/>. Acesso em: 13 jul. 2016. O blog que estava linkado no artigo já não existe mais.

do padrão de afinação em A=440 Hz (CAVANAGH, 2009). Na Europa anterior ao Séc. XIX, as afinações tinham enorme gama de variação, indo de Primeiro na Europa, com afinações que variavam entre A=377 Hz e A=567 Hz se observadas somente afinações para órgão na Alemanha de 1600. Mozart e Haendel tinham afinações prediletas, A=422 Hz e A=423 Hz, respectivamente, algo aproximadamente meio semitom abaixo de A=440 Hz. De maneira geral, a variação da afinação dificultava o trânsito de partituras e de músicos.

Cavanagh (2009, p. 2), com base em Ellis<sup>70</sup>, descreve como os avanços da vida e os desenvolvimentos das cidades e das técnicas de produção de instrumentos musicais foram configurando um panorama que caminhava para uma standardização do padrão de afinação musical, e de como o Séc. XIX foi palco de uma tendência na Europa e na América do Norte de aumento implacável do nível de afinação dos instrumentos em performances. Os concertos, quando passaram a acontecer em salas e casas maiores de ópera, conseguiam acomodar acusticamente afinações mais altas e brilhantes, o que foi relacionado na época a uma boa aceitação do público e à fabricação de instrumentos que suportavam afinações mais altas. Começou-se então a se vender instrumentos afinados um pouco mais alto, para que soassem mais brilhantes do que “a concorrência”, ou seja, esta nova afinação estava tomando ares de estética, e contava, como já dito, com o aval do público.

Cavanagh descreve que, em 1859, o governo francês instituiu uma lei no país na qual constava que a afinação deveria ser A=435 Hz e, aos poucos, ela foi sendo incorporada por outros lugares da Europa. Essa afinação específica parecia um compromisso entre o A=450 Hz, considerado cruel para cantores, e o A=422 Hz, que já não arrebatava mais a audiência como outrora, haja vista que o costume de uma afinação mais brilhante já havia se estabelecido. Em 1880, após a descoberta científica de que a temperatura da sala influenciava a afinação dos instrumentos de sopro, começou-se a desconfiar que o que o governo francês havia decretado de fato fora a temperatura das salas de concerto em 59°F (algo em torno de 15°C), e que a exigência da afinação acima mencionada tinha sido uma mera consequência disso, porque, nesta temperatura, o oboé emitia o A=435 Hz, mas, numa temperatura “normal” de 68°F (algo em torno de 20°C), ele passava a soar o A=439 Hz, que se tornou o padrão da vez na Inglaterra.

---

<sup>70</sup>Alexander J. Ellis in *Studies in the History of Music Pitch: Monographs by Alexander J. Ellis and Arthur Mendel* (Amsterdam: Frits Knuf, 1968; New York: Da Capo Press), 23.



Nos Estados Unidos, contudo, não havia padronização alguma nas primeiras décadas do Séc. XX, até que uma conferência internacional ocorrida em Londres em 1939, estabeleceu-se que o padrão seria arredondado para A=440 Hz, bastante próximo do já praticado na Europa e resolvendo a questão do numeral quebrado, trocando-o por um de dezenas inteiras. A nova afinação passou então a ser transmitida pela B.B.C. e o “instável oboé” foi substituído por diapasões “estáveis”, que não respondiam a temperaturas, por exemplo. O A=440 Hz foi reafirmado como padrão na *International Organization for Standardization* em 1955 e 1975, exigindo adequação de orquestras e demais grupos musicais, que universalizou nossos ouvidos e, segundo crítica da autora, corroborada também pelo estudo de Palmblad (2018), desprezou nossa memória auditiva e afetiva de som – na infância, nos costumes, no piano que a pessoa cresceu ouvindo na sala de casa - construída até aquele momento.

Mas haveria uma afinação “correta”? Palmblad (2018) nos apresenta um panorama de discussões que defendem a utilização específica do A=432 Hz sob diversos pontos de vista, e os divide em duas frentes: (1) trabalhos que versam sobre memória musical, tais como o trabalho de Grey e Gordon<sup>71</sup> e o estudo sobre a ressonância de Schumann<sup>72</sup>, que estabelece que o batimento cardíaco dos seres humanos está condicionado à ressonância de ondas eletromagnéticas que circundam a Terra e vibram em 7.83 Hz, influenciando o biorritmo cerebral. Palmblad cita também o livro *Integral 432 Hz*<sup>73</sup> e o experimento conduzido Barosi e Brainin<sup>74</sup>, que demonstram e discutem algumas vantagens dessa frequência. Todos esses trabalhos, contudo e segundo o autor, estão mais pautados em observação empírica. Já a pesquisa sobre o efeito Levitin<sup>75</sup> é referida como uma teoria possível que estabelece que, sob tempo suficiente, um indivíduo formaria na memória uma representação de uma composição em uma afinação e, quando tocasse em outra diferente, acessaria rapidamente afinações específicas na memória e notaria a diferença. A segunda frente traz (2) trabalhos que evocam

<sup>71</sup> Grey, J.M.; Gordon, J.W. Effects of spectral modification on musical timbre. In: **Acoustical Society of America**, v. 63, n. 5, p. 1493-1500, 1978.

<sup>72</sup> NASA. **Schumann Resonance**, 2018. Disponível em: [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/sunearth/news/gallery/schumann-resonance.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/sunearth/news/gallery/schumann-resonance.html).

<sup>73</sup> Crotti, E.. **Integral 432 Hz Music: Awareness, Music and Meditation**. [s/l]: LULU COM, 2017. p.36-37.

<sup>74</sup> EIRMusic. Experiment proves music sounds better at low tuning. In: **EIR**, v.15, n. 48. Disponível em: [http://www.larouchepub.com/eiw/public/1988/eirv15n48-19881202/eirv15n48-19881202\\_058-experiment\\_proves\\_music\\_sounds\\_b.pdf](http://www.larouchepub.com/eiw/public/1988/eirv15n48-19881202/eirv15n48-19881202_058-experiment_proves_music_sounds_b.pdf).

<sup>75</sup> Levitin, D.. Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned melodies. In: **Perception & Psychophysics**, v. 56, n. 4, 1994. p.414-423. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.3758%2FBF03206733>.

diferenças em impactos emocional causadas por mudanças na afinação, a exemplo de Borg e Westerlund<sup>76</sup>.

Depois de aplicar um *survey* com sujeitos da Inglaterra e da Suécia Através da escuta de composições em A=440 Hz e em A=432Hz, alguns resultados encontrados pelo autor chamam a atenção. Por exemplo, entre os sujeitos que eram músicos, houve uma predileção pelo primeiro padrão, possivelmente auxiliada pelo histórico de trabalho musical. Entretanto, sujeitos sem educação musical formal dividiram-se nas preferências entre os padrões (ibidem, p. 26), o que possivelmente também tenha sido definido com base no nosso gosto musical. Palmblad, que deixou claro que seu estudo não pretende colocar o A=432 como superior ao A=440 Hz, concluiu que, aparentemente, a resposta emocional e demais características foram fatores mais relacionados a interpretações pessoais, associações e construtos mentais do ouvinte, do que a um atributo inato relacionado a uma afinação específica, e sugere que a nossa resposta emocional à música não pode ser definida com base em apenas um fator, mas sinaliza que o estudo pode servir como incentivo para desdobramentos investigativos posteriores.

A discussão e a análise desse assunto em conexão mais direta com o fenômeno estudado reaparecem no Capítulo 6 suscitadas pela fala dos sujeitos de pesquisa. O que está posto, por ora, é como a educação musical que se coloca provocadora e consciente pode acessar planos do debate sobre o sonoro que não estão atualmente em evidência nas nossas conversas e nas políticas públicas, embora tenham nos influenciado em demasia desde sempre.

### **Algumas lacunas ainda por vencer: limites que despontam da literatura**

Embora o número de publicações não seja pequeno e esteja, inclusive, em ascensão, há ainda uma significativa desconexão entre os debates, o que está dentro da normalidade haja vista o quão recente é o campo dos *sound studies* quando comparados a outros campos e áreas do conhecimento sobre o som que, paulatinamente, têm colocado suas discussões e problematizações mais próximas proporcionalmente da influência que a inserção dos sons tem em nosso cotidiano. Nesse sentido, percebo que a área da Música, sobretudo no Brasil, demonstra ainda um entendimento pouco holístico e pouco conectado ao social, embora

---

<sup>76</sup> Borg, E; Westerlund, J. *Statistik för beteendevetare*. Stockholm: Liber, 2013.

esteja ela, a música em si, atuando como fio norteador de praticamente todos os contextos. Quando observado o que a área da Música tem publicado sobre o papel de seu executor na sociedade – o músico – destaca-se a falta de consenso sobre o que cabe a quem se intitula como tal. Não é uma questão de colocar de forma prescritiva o que o músico TEM que fazer. Alguns autores, ao fazerem isso, obtém exatamente o efeito contrário, que é rotular seu trabalho de forma enviesada ao invés de compreender a pluralidade de músicos que existem diante da diversa gama de manifestações musicais.

A clara necessidade de um olhar diverso, ecológico e político é o que nos sinaliza que precisamos continuar compreendendo as questões de pesquisa, mas a partir de um prisma diferente do hegemônico masculino, branco, cristão, heterossexual e europeu. É mister não descuidarmos (mais) de grupos diversos que se encontram, a depender do contexto e do local, reconhecidos qualitativamente como minorias. Nesse sentido, a sustentabilidade analisada e discutida por autores como Obici (2008) e Novak (2015) poderá se desenvolver mediante um uso não obsolescente da tecnologia, de forma que ela sirva às pessoas, e não o contrário, e que a música possa se apoderar de forma mais efetiva de todo o simbolismo que carrega em cada contexto.

Como um dos mais conhecidos estudiosos da relação entre som e ambiente, Murray Schafer influenciou inúmeros trabalhos, tanto como base conceitual quanto como material para críticas negativas. O autor é considerado por alguns como um sonhador utópico que idealiza, mas não consegue dar à sua obra a concretização do projeto acústico que tanto anuncia, embora ele tenha sinalizado em sua obra que pararia neste ponto e que a tese que deixou pronta foi somente a primeira, dos estudos de ecologia acústica. A segunda, de pensar o projeto acústico mundial, foi um convite dele a todos nós. De qualquer forma, é uma referência imprescindível para que possamos atentar para reflexões sonoras que, de tão agregadas ao cotidiano, ou de tão emaranhadas em nossa história e cultura, nos passariam provavelmente despercebidas conscientemente, embora todos percebamos de maneira subconsciente, em maior ou menor grau, o que o aspecto sonoro do meio ambiente faz com cada um de nós e conosco como sociedade.

Dois aspectos da obra chamam a atenção. O primeiro é a atribuição que o autor faz aos músicos do papel primordial de iniciar o processo de consciência sonora, pois “somos os arquitetos dos sons e estamos interessados em organizar e equilibrar sons interessantes, para produzir os efeitos estéticos desejados” (SCHAFFER, 1991, p. 289-290). A inquietação está na

crença do autor de que todos os músicos querem o mesmo destino estético para os sons, o que pode nos levar a outros tipos de surdez relacionados a questões culturais, gerando violências e negações talvez mais sérias do que as que o aspecto sonoro já gera. Schafer (1991, p. 303) é bastante categórico ao estabelecer limites de atuação para os profissionais que trabalhariam com os conteúdos sobre som em contextos formais e informais. O ensino da *música tradicional* requer apenas profissionais altamente capacitados. Já a discussão sobre questões inerentes à *música do presente* pode ser facilitada por pessoas diversas consideradas “virgens” intelectualmente, capazes de trazer novas abordagens à investigação do som em nossas vidas por conta de sua inocência descompromissada (ibidem, p. 304). Os primeiros atuam em contextos formais e especificamente em disciplinas de música. Os segundos atuam em contextos informais e alternativos visando um papel auxiliar ao do músico, eis que não cabe a este o papel de “combater os detritos de sons acumulados em nosso meio ambiente” (ibidem, p. 305). Esse esvanecimento que separa música de sons ambientais foi consolidado no decorrer do séc. XX, pois amalgamou a de um músico que ouve “com delicadeza sismográfica” dentro da sala de música, mas que protege os ouvidos fora dela, uma lacuna de formação que aparece como uma consciência cindida acerca da paisagem sonora mundial e pode, segundo ele, ter auxiliado a agravar o problema da poluição sonora do mundo (ibidem, p. 162).

O segundo é a visão calamitosa de degeneração incurável que Schafer imprime à sua obra, tão grande que ele próprio decidiu se retirar do meio urbano para conseguir sorver à sua maneira os sons do meio rural. A atitude de recusa provavelmente significou uma necessidade psicológica para ele, mas nos privou da continuação dessa discussão e das resoluções que, obviamente, não passam pela ideia de aniquilarmos todas as máquinas do mundo. Toda a explanação que Schafer faz sobre ecologia acústica tem o intuito de nos fazer refletir a respeito de quais sons queremos manter, multiplicar, negar e extinguir, munindo-nos de argumentos auditivos e sociais para advogar sobre os sons. O autor refere-se a um grau de consciência obrigatório para se chegar à ideia de projeto acústico, que busca o resgate de uma cultura auditiva significativa, idealmente controlada por todos, não imposta de cima e na qual o compositor tem papel fundamental. Arquiteto do som, sua atuação se dará pela capacidade de “planejar efeitos destinados a provocar respostas específicas nos ouvintes” (SCHAFFER, 2001, p. 288). Acontece que a maioria dos compositores, segundo o autor, ainda estão distantes dessa discussão e alguns até evitam aceitar a responsabilidade pelo tema, um

pouco por inexperiência ou por hedonismo mesmo. Só que, para Schafer, a arte se manifesta no conhecimento demonstrado pelo compositor acerca do material utilizado. Paramentado disso, o compositor pode atuar em áreas diversas - acústica, psicologia, sociologia, música, etc - e, ainda assim, estará fazendo arte e compreendendo profundamente o ambiente alvo de seu trabalho no momento.

Aqui está um dos grandes problemas da obra schafferiana: o caráter dicotômico. Quando o autor afirma ser de um tipo específico de músicos a missão de iniciar um processo de consciência sonora para obter efeitos estéticos *desejados*, estamos diante de uma premissa que admitiria que todos os músicos querem o mesmo tratamento e destino estético para os sons, mas o resultado pode ser bem problemático, resolvendo algumas poluições sonoras, por um lado, mas gerando todo um contexto diverso de outras surdez, de cunho cultural e social, incitando violências e negações talvez mais sérias do que as que o aspecto sonoro já gera. Embora tenha ficado claro na análise das obras que muitos músicos se excetua da discussão quando ela extrapola a prática de seus instrumentos, o que constitui uma perda importante de oportunidade para aliarmos holisticamente seu trabalho às potencialidades que o aspecto sonoro nos traz em termos sociais, de expressão, história, tradição e identidade, caminhos de diálogo e soluções dificilmente aparecem nesse horizonte. Como agravante, o autor também exclui do debate ético e da solução as demais pessoas que não são especialistas da área. Todas as manifestações musicais possuem um pacote amplo de significados sociais, econômicos e culturais que só fazem sentido porque acontecem inter-relacionados, e que questões como o domínio técnico e/ou na notação musical são mais um arranjo da época em questão do que da música em si mesma.

Da mesma maneira, os trabalhos apresentados não definem com clareza o papel do cidadão comum perante o sonoro na sociedade. Miguel, Cavaleiri França e Schafer chegam a nos alertar para impedimentos que o sujeito enfrenta para se posicionar como parte e não mais como ouvinte do entorno, apontando problemas causados pelo som e sinalizando possíveis soluções, mas o caminho para se chegar a uma resolução ainda está por ser trilhado. Sigamos.

## **A produção correlacionada ao tema na área da música**

Publicações sobre música e seus aspectos geralmente mostram uma amplitude de

fundamentos, tecendo a discussão com o auxílio de diversos campos e áreas do conhecimento. Isso reflete a inserção significativa que ela tem na vida do ser humano e o quão prejudicial é a compartimentação do entendimento das diversas relações do ser humano com os diversos ambientes em que vivemos. Assim, ao falarmos de música, é inerente que falemos um pouco também de nós mesmos e de nossa cultura. Feita a discussão dos trabalhos que tratam diretamente da relação entre som, música, meio ambiente e relações humanas, agora apresento algumas produções relevantes que complementam nosso raciocínio sobre o tema, apesar de não observá-lo de maneira central. Nesta parte estão relacionadas 25 publicações que abrangem um período de 52 anos, de 1964 a 2016, sendo 11 de autores norte-americanos (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; CAMPBELL, 2000; FELD, 2000; SCHOENBERG, 2001; WADE, 2004; NETTL, 2005; SACKS, 2007; HOFMAN, 2010; SCHIPPERS, 2010; BOWMAN, 2012), e 14 de autores brasileiros (NASSER, 1997; QUIGNARD, 1999; ILARI, 2009; ASSANO, 2004; ESPIRIDIANO, MRECH, 2009; ARÓSTEGUI, 2011; MARQUES, 2011; REYNER, 2011; NASCIMENTO, 2012; PENNA, 2012; SOBREIRA, 2012; QUEIROZ, 2013; LÜHNNING, 2016a<sup>77</sup>; ARAÚJO, 2016).

A discussão científica sobre a música na vida do homem é uma das premissas da etnomusicologia. De Merriam aos dias atuais, veremos que houve uma ampliação dessa discussão, contextualizando de maneira mais próxima e humana os universos de pesquisa dando voz aos pesquisados. Estes assumem cada vez mais papéis ativos na construção e estruturação de sentido das publicações, fazendo com que sejam de fato efetivas não só para a comunidade acadêmica em geral, mas, antes e primordialmente, para suas comunidades e contextos de vida.

### **Música e sociedade: influência mútua**

A música é simbólica a ponto de figurar como reflexo ou como parte do processo da organização de uma sociedade (MERRIAM, 1964, p. 13; BLACKING, 1973, p. 25, 43, 54; NASSER, 1997, p. 244; SCHOENBERG, 2001, p. 94; ESPIRIDIANO, MRECH, 2009, p. 88). Sendo assim, considerá-la divorciada dos comportamentos que a produzem ou partir de algum modelo tido como superior que deseje registrar músicas “exóticas” para que não sumam são ações que demonstram cada vez mais inadequação no decorrer da história da disciplina (MERRIAM, 1964, p. 8; SCHIPPERS, 2010). Talvez a questão mais importante aqui seja discutir

---

<sup>77</sup> Angela Lühning é alemã, mas mora no Brasil há mais de 20 anos e publica de forma expressiva sobre questões singulares da etnomusicologia brasileira.

se ela denota ou descreve comportamentos, ou seja, se aparece como resultado dos pensamentos do homem ou se é a partir dela que o homem molda o pensar.

A depender do repertório, a riqueza de muitas músicas feitas no mundo está no processo de serem tocadas, uma vez que está implícita nelas a inevitabilidade da mudança (MERRIAM, 1964, p. 9) – executam-se aqui provavelmente a música pop e demais produções musicais com função de venda, nas quais a gravação de uma única execução muitas vezes já cumpre seu papel de legitimá-la como tal. Outras visões científicas consideram a música como uma síntese dos processos cognitivos presentes na cultura e no corpo humano, e as leis acústicas que atuam nos processos musicais como influenciadas não só musicalmente, mas também histórica, política filosófica e racionalmente (BLACKING, 1973, p. 89, 97). Contudo, existem visões contrárias, que entendem o comportamento do homem como ditado pelo fator externo presente nas melodias. Uma delas é a que consta na Doutrina Grega do Ethos (NASSER, 1997), que expressa ordenação, diferenciação e equilíbrio entre ritmo, melodia e poesia - fatores determinantes da música que influenciam o caráter humano induzindo à ação - *ethos praktikón*, à força e ao ânimo – *ethikón*, à fraqueza no equilíbrio moral - *ethos malakón* ou *threnôdes*, que segundo Platão resulta dos cantos trenódicos baseados nas harmonias plangentes como lídia mista e a lídia tensa; e à ausência das faculdades volitivas produzindo um estado de inconsciência - *ethos enthousiastikón*. Esse ethos está associado aos ritos dionisíacos, propício para induzir ao êxtase e o delírio (NASSER, 1997, p. 243-244, grifos meus). A doutrina do ethos é uma ampliação do poder nômico implícito nas estruturas musicais. O ethos é imaterial e encontra-se ligado às qualidades timbrísticas dos instrumentos. Os modos gregos apresentam, cada qual, um *ethos* específico. Uma suposição é a de que a procedência do ethos poderia ter vindo das tribos nacionais que deram nome aos modos, e suas qualidades éticas podem refletir o caráter de cada tribo (NASSER, 1997, p. 244).

Como comportamento simbólico, a música pode ser indicativa de comportamentos de uma determinada cultura, como na música contemporânea sofisticada<sup>78</sup> que tende à experimentação encorajada pelo desânimo, desilusão e desesperança frente à sociedade, e na música contemporânea popular (de massa), manipulada deliberadamente pelo rádio e a indústria fonográfica, que resulta num desvio da vida emocional dos ouvintes. As duas parecem conectar-se numa função de negação do conteúdo vital emocional,

---

<sup>78</sup> Termo utilizado por Merriam.

respectivamente, pelo tédio e pela distração (MERRIAM, 1964, p. 251). O simbolismo em música é o que a promove de mera constelação de sons para comportamento humano em nível inconsciente de aprendizado de aspectos da cultura:

[...] enquanto os padrões de música não são objetificados por muitos membros de muitas culturas, incluindo a nossa, eles são completamente aprendidos. Aparentemente, não faz diferença que a maioria de nós não consiga tecer definições precisas de consonância e dissonância, ou falar com propriedade sobre a cadência perfeita; nós aprendemos nossos padrões musicais bem o suficiente para saber quando a resolução de uma composição está sendo levada a um fim satisfatório ou a um “incompleto”. **Nós aprendemos quais tipos de sons cabem satisfatoriamente em nossa música sem necessariamente ter tido algum conhecimento técnico sobre isso;** a estrutura musical é sustentada subliminarmente e, desde que não objetificada em muitos casos individuais, é resistente à mudança (MERRIAM, 1964, p. 297, tradução<sup>79</sup> e grifos meus).

Blacking refere-se à musicalidade em suas diferentes acepções ao redor do globo com o termo *ordem sônica* (*sonic order*). “A ordem sônica é resultado de princípios de organização não musicais ou extramusicais como [...] arranjos ordenados de números, pessoas, fórmulas matemáticas ou outras coisas que podem ser transformadas em som” (BLACKING, 1973, p. 11, tradução minha<sup>80</sup>). O entendimento dessa ordem como um montante de sons, como ruído ou como algo musical vai depender de cada comunidade. No conjunto de obras de um compositor, por exemplo, é possível identificar uma espécie de “estampa” do seu sistema cognitivo no trabalho, desde a atividade cerebral envolvida na coordenação motora às experiências culturais e musicais que ele vivencia, denotando padrões identificáveis em sua música. Num estilo musical, esses sistemas cognitivos estarão demonstrados. “Quando sabemos como esses processos cognitivos atuam para produzir padrões de sons que as diferentes sociedades chamam de “música”, estamos numa posição melhor para entender

---

<sup>79</sup> [...] while the patterns of music do not seem to be objectified by most members of most cultures, including our own, they are thoroughly learned. It apparently makes no difference that most of us cannot make sharp definitions of consonance and dissonance, or speak with real knowledge of the perfect cadence; we recognize what is consonant and what is dissonant in our music, and we have learned our music patterns well enough to know when the closing measures of a composition are brought to a satisfying or to an “unfinished” end. We learn what kinds of sounds are satisfactorily fitted into our music without necessarily having any technical knowledge about it; music structure is carried subliminally and, since it is not objectified in most individual cases, it is resistant to change”.

<sup>80</sup> “Sonic order may be created incidentally as a result of principles of organization that are nonmusical or extramusical as [...] ordered arrangements of numbers, people, mathematical formulae, or any elements that can be transformed into sound”.



quão musical o homem é” (ibidem, p. 25, tradução minha<sup>81</sup>). A literatura utilizada pelo autor sugere que a criatividade humana só parece ser resultado de esforço individual, mas é, na verdade, um esforço coletivo que é expressado no comportamento dos indivíduos.

O comportamento humano aparece nas publicações como termômetro eficiente de avaliação da atuação da música na sociedade. A grafia musical do sistema tonal, por exemplo, é apresentada e discutida como imperfeita para descrever o que o compositor imaginou. Em termos rítmicos, essa imprecisão é ainda mais evidente, uma vez que “a coação das barras de compasso mal permite uma notação aproximada da imagem sonora” (SCHOENBERG, 2001, p. 94). Quando se assumiu um sistema musical, alguns comportamentos – humanos e das notas musicais – passaram a figurar como não aceitos ou problemáticos. Schoenberg tece uma discussão cultural ampla sobre a utilização das dissonâncias e a negligência de suas capacidades sonoras (ibidem, p. 576-77), que foram relegadas ao posto de um “problema a ser resolvido” – tensão e resolução que compõem juntas a caracterização da história da música moderna.

Em suma, Blacking (1973, p. 107-108) afirma que a música não pode mudar a sociedade, como fazem as mudanças na tecnologia e na organização política. Tampouco pode fazer as pessoas agirem, porque elas agem por disposição social ou cultural. O que a música faz é confirmar a situação que já existe, deixando as pessoas mais conscientes de sentimentos ou experiências, reforçando, acurando ou expandindo suas consciências. É nesse ponto que ela, de reflexo da sociedade, pode vir a ser refletida. Na presente pesquisa, essa via de mão dupla foi observada na fala dos sujeitos ao mencionarem questões diversas do cotidiano, das quais tiveram destaque aspectos relacionados a religião, a tolerância e a afeto pelo outro, que estão pormenorizados analiticamente no Capítulo 6.

### **Universalidade do fenômeno musical**

A universalidade da música foi um entendimento difundido por autores como Longfellow e Wilhelm Wundt no decorrer do século XIX, sob o qual há uma música “correta” – no caso, a música erudita ocidental - e a partir da qual todas as outras representam estágios evolutivos ou verdades relativas (NETTL, 2005, p. 42-43). Corroborando Archer (1964), pesquisadores têm entendido que a tal universalidade da música não se dá em termos

---

<sup>81</sup> “When we know how these cognitive processes work in producing the patterns of sound different societies call “music”, we shall be in a better position to find out how musical man is”.

absolutos, mas é, na verdade, uma direção para a compreensão da manifestação através da observação do local onde a manifestação acontece, as pessoas que a produzem, por que elas produzem de determinada maneira, e quais são as relações e as implicações entre estes aspectos e o contexto sociocultural (MERRIAM, 1964, p. 13, p. 63; SCHIPPERS, 2010, p. 27; PENNA, 2012). Um dos paradoxos que residem na afirmação de que a música é universal aparece quando observamos as linguagens existentes no mundo e como elas são mutuamente ininteligíveis, sugerindo que não teria motivo aparente para que as músicas desses contextos fossem mutuamente inteligíveis entre si (NETTL, 2005, p. 42). No entendimento do povo Venda, por exemplo, toda música só é música quando produzida pelo homem – as batidas regulares de uma engrenagem, que para nós pode se assemelhar a um tambor, jamais seriam consideradas música porque não foram produzidas diretamente por seres humanos (BLACKING, 1973, p. 27). Além disso, os Venda acreditam que toda música é *folk*, o que, grosso modo, pode ser traduzido como “toda música é popular no lugar onde é feita”, porque carrega significados que as associam às pessoas que a produziram, seus sentimentos humanos e experiências na sociedade (BLACKING, 1973, prefácio, p. x). Outra acepção da música como linguagem universal é toma-la por sinônimo de *world music*, mera referência à variedade de toda a música do mundo (SCHIPPERS, 2010, 26), e indo além dela, englobando também estratégias de marketing e impacto comercial (FELD, 2002, p. 150). A universalidade da música reside mais na sua acepção como fenômeno que ocorre em praticamente todas as culturas do mundo (NETTL, 2005) e, dessa forma, não precisaríamos mais dar sobrenomes às músicas que diferem do padrão estabelecido sonoramente pela cultura erudita ocidental – música étnica, música popular, música balinesa, música oriental, etc.

Nesse sentido, o próprio conceito de cultura pode ser problematizado. Por um lado, ele se refere à maneira de viver de uma pessoa e, por outro, como algo a ser “cultivado”. Tais diferenças de perspectiva fizeram com que o entendimento da cultura como *arte* fosse paulatinamente sendo separada do entendimento da cultura como um todo (MERRIAM, 1964, p. 30). Conexões entre a cultura e o conceito de aprendizado foram discutidas por Gillin (1948, p-248-249<sup>82</sup>, apud MERRIAM, 1964, p. 161), demonstrando que, ao mesmo tempo em que a primeira provê condições para o aprendizado, num dado momento, o indivíduo adulto não será mais autorizado a aprender por tentativa e erro como fazia quando criança. Através de

---

<sup>82</sup> GILLIN, John. **The ways of men**. New York: Appleton Century Crofts, 1948.

treinamento para situações específicas, a cultura é enfatizada por produtos e agentes através de uma pressão constante de recompensas e punições que ativam os processos de aprendizado e extinguem hábitos não desejados. Assim, ao mesmo tempo em que cultura é comportamento aprendido; é também um conjunto de diretrizes sutis para aprender o comportamento de tipos muitos complexos e específicos. Por isso, se pode afirmar que a cultura de uma sociedade, tem certas tendências de autoperpetuação que dura enquanto a população humana manifestar a vontade de mantê-la ou não. As situações mudam e, em processo gradual, a cultura muda:

[...] mudanças revolucionárias [podem] ocorrer. Mas mudanças revolucionárias não são frequentes na história do homem, enquanto as pequenas e graduais mudanças provindas da enculturação estão sempre presentes. **Cultura é estável, mas nunca estática**: ela é, ao contrário, dinâmica e em constante mudança. É isso que se leva em conta para o fato de que a enculturação persiste através da vida, à qual cada geração passada deve se ajustar da melhor forma às mudanças introduzidas pela geração mais jovem. [...] Portanto, é através da educação, enculturação, aprendizado cultural e ganhos culturais que esta estabilidade é perpetuada, mas é pelo mesmo processo de aprendizado cultural que a mudança toma lugar e a cultura demonstra sua qualidade dinâmica. **O que é verdade para a cultura como um todo é também verdade para a música**; o processo de aprendizagem em música está no cerne do nosso entendimento acerca dos sons que o homem produz (MERRIAM, 1964, p. 162-163, tradução<sup>83</sup> e grifos meus).

Será possível conceber a música a partir de aspectos multiculturais? Para Blacking, esse entendimento leva a um tratamento separatista e desigual das minorias porque quando a educação musical é usada para enfatizar a cultura, logo aparecem argumentos sobre hegemonia cultural, enviesando a noção do que a(s) cultura(s) representa(m) (CAMPBELL, 2000, p. 350). Importante nesse cenário é a compreensão entre o que é diferente e o que é diverso, pois tendemos a dar conotações negativas e positivas aos termos respectivamente. O diferente dita “a medida do correto” e o diverso reconhece, aprecia e celebra aspectos (NETTL, 2005, p. 419-420). Ter olhar diverso nos capacita a compreender as minorias sem

---

<sup>83</sup> “[...] revolutionary changes in culture can and do occur. But revolutionary changes are infrequent in man’s history, while the small and gradual changes growing out of enculturation are always present. Culture is stable, but it is never static: it is, on the contrary, dynamics and ever-changing. It is this accounts for the fact that enculturation persists throughout life, since each elder generation must adjust, as best it can, to the changes introduced by the younger generation. [...] Thus it is through education, enculturation, cultural learning, that culture gains its stability and is perpetuated, but it is through the same process of cultural learning that change takes place and culture derives its dynamic quality. What is true for culture as a whole is also true for music; the learning process in music is at the core of our understanding of the sounds men produce”.

tratá-las como menores (LÜHNING, 2016).

### **Ética do músico: funções e expectativas sociais**

O comportamento do músico é investigado no sentido de procurar elucidar maneiras pelas quais as mais diversas sociedades estabelecem a função e o status deste indivíduo (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; SCHAFER, 2001; ATTALI, 2009 [1984]; FRANÇA, 2011). Em algumas sociedades não letradas, o músico não é considerado sequer um especialista porque as canções são conhecidas por todos os membros do grupo, e as diferenciações de trabalho, quando existem, se estabelecem pelo sexo ou idade. Já em outras, o músico, assim como o xamã ou o artesão, desempenha tarefas específicas e, por isso, contribui para o montante total de trabalho que sustenta economicamente a sociedade. Essa segunda acepção em alguns casos pode admitir o músico como alguém superior entre o grupo de músicos quando demonstra habilidades musicais “melhores” do que os outros (MERRIAM, 1964, p. 124-125).

O papel ético do músico não é uma exigência em muitas sociedades. Uma pessoa pode criar música por motivos diversos e, para tal, não precisa necessariamente estar preocupada com a condição humana. Esta música, contudo, não escapará da “estampa” que a sociedade imprimiu no seu criador humano, e assim, este conteúdo estará inevitavelmente relacionado com sua consciência e preocupação com os seres humanos. “Sua organização cognitiva será uma função de sua personalidade” (BLACKING, 1973, p. 108). Relacionadas a esta organização estarão também as questões de ego que orbitam ao redor do músico e sua vontade por excelência musical (BLACKING, 1973, p. 109; BOWMAN, 2012).

De maneira geral, saber conceituar especialização e profissionalismo em música nunca é fácil, porque, a julgar pela literatura, o papel do músico é muitas vezes atribuído em vez de alcançado (MERRIAM, 1964, p. 131; BOWMAN, 2012), algo como o “dom” que misteriosamente toma a pessoa e a faz talentosa (MERRIAM, 1964, p. 67). Tal dificuldade está intimamente associada à ambivalência que o status social do músico assume. A literatura exposta por Merriam traz um *continuum* de altos e baixos – da reverência, respeito e honra aos comportamentos como o uso de bebidas e drogas, adultério - que acabou por amalgamar na sociedade capitalista do séc. XX a ideia de que ser músico não é um bom caminho a ser seguido na vida. Attali (2009 [1984], p. 14) faz uma discussão nesse sentido utilizando o termo *vagabond* para se referir a uma das facetas atribuídas, impostas e/ou assumidas pelos músicos historicamente. Sem querer generalizar a ação de todos os músicos, o autor traz exemplos e

justificativas de tolerância da sociedade a estes tipos de comportamento porque em muitas delas, sem um músico, haveria incompletude social (MERRIAM, 1964, p. 136). Seja discutindo enculturação, imitação, aprendizado por *bush school*<sup>84</sup> ou pelo sistema mestre-discípulo, compreender os processos de aprendizado da música nos habilita a compreender como a música é produzida, suas técnicas, agentes e o conteúdo da educação musical numa sociedade. A aceitação ou a rejeição do produto musical por parte da audiência são cruciais para o músico. São termômetros que ele utiliza para seu aprendizado, reaprendendo para satisfazê-la ou estudando mais para continuar dando a ela o que quer. Merriam considera a aceitação por parte da audiência como um requisito que o músico de todas as sociedades considera (MERRIAM, 1964, p. 159), e é através do processo de aprendizagem que a relação entre produto e conceito é estabelecida via a resposta do músico ao criticismo de sua performance pelos ouvintes.

Há também o papel do artista como canalizador de sensações instintivas, quase um médium artístico, que fará arte não necessariamente como sinônimo de fazer algo belo, tamanha a atribulação que “belo” pode assumir (ATTALI, 2009 [1984], p. 12). Schoenberg atribui a criação do artista ao instinto movido por uma força interior e cuja vontade lhe é oculta. Desse impulso, o artista não sabe se virá algo “novo ou velho, bom ou mau, belo ou feio” (SCHOENBERG, 2001, p. 572).

### **Ética do pesquisador: que verdades trago eu?**

Merriam dedicou um capítulo inteiro de *The anthropology of music* a um desafio ainda recorrente entre os etnomusicólogos: conseguir não só abordar o que tem sido feito sobre o estudo da música na cultura, mas também abrir caminhos possíveis para o que será descortinado poder ser discorrido e compreendido (MERRIAM, 1964, p. 319). Nesse sentido, é grande e fundamental o papel do etnomusicólogo que se dispõe a praticar a etnomusicologia como método, mais do que somente como área (BLACKING, 1973, p. 4). Já sabemos fazer etnografias e produzir gravações, apontar questões de alteridade e desenvolver bimusicalidade quando necessário. No entanto, isso tudo só fará sentido quando o desenvolvimento cultural for sinônimo de avanço real de nossa sensibilidade para responder

---

<sup>84</sup> Um dos tipos de instrução musical em sociedades não letradas, que pode ser traduzido como “escola no mato”, onde o aprendizado acontece em meio ao isolamento de outros membros, como entre os Mende de Serra Leoa (MERRIAM, 1964, p. 155).

à questão de “quão musical é o homem”, ainda não satisfatoriamente esclarecida pelos muitos testes de habilidades musicais existentes que consideram somente um sistema musical e, às vezes, não dão conta nem de atestar sobre ele. É necessário perguntar quem ouve, quem toca e quem canta em cada sociedade, e por que (BLACKING, 1973, p. 32; ESPERIDIÃO, MRECH, 2009, p. 91). Para esta observação, é necessária a compreensão de que o comportamento musical reflete níveis de consciência acerca das forças sociais, estando sua função e estrutura relacionadas a diretrizes humanas básicas e à necessidade biológica de manter um equilíbrio entre elas (BLACKING, 1973, p. 100) e que o objetivo de um trabalho de campo é aprender com os outros e não tentar provar algo (WADE, 2004, p. 152).

Os estudos da ética no que concerne à pesquisa em música estiveram conectados por muito tempo à postura do pesquisador como um ressignificador da ética metodológica, originalmente pensada para as ciências da saúde, e suas singularidades quando observadas sob o prisma das ciências humanas. Queiroz (2013) apresenta um conjunto de autores que tratam da questão nos diversos segmentos de estudo da música, como O’Dea (2000), no campo das práticas interpretativas, Green (2009) e Castagna (2008) no âmbito da musicologia, e Seeger (1992, 2008), Slobin (1992) e Queiroz (2010, 2011) em abordagens da etnomusicologia, entre muitos outros. Cita também as associações da área, notadamente ANPPOM e ABEM desde a década de 1990, e ABET a partir dos anos 2000. Ilari baseia-se nos referenciais da educação musical e da psicologia da música, notadamente os trabalhos de Denscombe e Aubrook (1992) e de Gregory e Lahman (2008). Da medicina<sup>85</sup> às ciências humanas há um marco fundamental na pesquisa envolvendo seres humanos. A primeira admite pesquisas *em* seres humanos, e a segunda, *com* seres humanos, na qual o pesquisador torna-se o porta-voz do pesquisado quando publica a “verdade”, seja numa interação com o sujeito como indivíduo ou como, por exemplo, membro de uma instituição, o que pode agravar o peso sobre a decisão de fala deste, constituindo um “estudo pseudo-voluntário” (DENSCOMBE, AUBROOK, 1992, apud ILARI, 2009, p. 175).

Na pesquisa em música, descobrir grandes obras e grandes achados é importante, mas não é tudo. Além do registro e circulação das músicas, processos de transmissão de saberes,

---

<sup>85</sup> Os fundamentos históricos e morais da pesquisa envolvendo seres humanos foram consolidados com as pesquisas biomédicas primeiramente em 1946, no Código de Nuremberg que teve suas ideias expandidas na Declaração de Helsinki, em 1964. As pesquisas brasileiras são balizadas com base na Resolução 196/96 da CNS, o que gera alguns impasses metodológicos interáreas.

de criação e estruturação do fenômeno musical, aspectos relacionados ao som e sua caracterização como expressão musical, etc., é preciso também dar aos documentos encontrados e aos contextos investigados o seu valor de informação, compartilhando-os com a comunidade científica. Mais ainda, cabe ao pesquisador a sensibilidade e o cuidado fundamental de perceber o que é definidor da vida do sujeito pesquisado. Suas produções musicais, processos de criação, performance e transmissão de música são partes da vida dessas pessoas que, durante um instante, viram questões de investigação para os pesquisadores (QUEIROZ, 2013, p. 10).

No cenário internacional, dois exemplos são destacados: as "Diretrizes para conduta ética"<sup>86</sup>, definidas em 1997 pela *American Musicological Society (MAS)*, que balizam e embasam o trabalho de pesquisa musicológico; e o "Código de Ética" definido pelo *Journal of Research in Music Education*, referente à conduta de pesquisas, textos e materiais publicados no periódico. Há ênfase em afirmar que as definições existem pela preocupação com as condutas éticas nas pesquisas com seres humanos. O documento remete para o código de ética da *American Psychological Association*<sup>87</sup>.

Das questões éticas levantadas, destaco o delicado aspecto do consentimento e do esclarecimento dos sujeitos. Consentir nem sempre significa que o sujeito compreendeu a pesquisa da forma que o pesquisador gostaria, o que pode gerar problemas éticos sérios em relação à propriedade intelectual e patrimônio musical - a prática do plágio, do "autoplágio"<sup>88</sup> (CNPq, 2012) e a atitude diante do lucro gerado por materiais da pesquisa. Há também a questão relativa da exposição dos sujeitos, que pode assumir caráter negativo e prejudicar a comunidade, pois as pessoas abrem suas casas e suas vidas para o pesquisador. Como fazer juízo de valor? A crítica e a apresentação da "verdade" não podem ser desvinculadas de suas consequências (QUEIROZ, 2013, p. 14). Inversamente proporcional, temos o anonimato, que pode inviabilizar o trabalho etnográfico que deseja documentar as práticas musicais de um grupo social, porque "[...] é praticamente impossível separá-las da identidade do grupo, e há

---

<sup>86</sup> Texto disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci\\_arttext#nta04a](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci_arttext#nta04a). Acesso em: 28 set. 16.

<sup>87</sup> Texto disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci\\_arttext#nta05a](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci_arttext#nta05a). Acesso em: 28 set. 16.

<sup>88</sup> Popularmente conhecido como a "pesquisa-salame", na qual se alonga o material para poder publicar mais artigos sobre um tema.

pouquíssimo valor em fazê-lo” (ILARI, 2009, p. 177).

Outras questões importantes dizem respeito à propriedade intelectual inerente de uma atividade humana como a música e dos riscos aos quais os participantes podem estar expostos. Por não se tratar de pesquisa médica, esta última não é uma preocupação recorrente, mas, com base em Regelski, Ilari afirma ser real esse perigo. A má prática, ideia oposta de “não fazer mal”, constitui um ideal em várias áreas. Na educação, por exemplo, não se reconhece sua validade, porque o ato de ensinar acontece de várias maneiras. Da mesma forma, na educação musical, alguns podem entender que “vale tudo”, já que os resultados corretos contam com pouca clareza ou não tenham a intenção de resposta baseada no dualismo certo-errado. Quando esse relativismo é mal compreendido, o emprego dele no currículo e nos métodos de ensino e avaliação podem ser catastróficos. Na ilusão de que uma aula organizada só pode ser de uma única maneira - uniforme, pré-determinada, que dê certo para quase todos - nos perdemos e justificamos a necessidade das crises de legitimação que desembocam em “padrões nacionais, pureza metodológica e assim por diante” (REGELSKI, 2005<sup>89</sup>, apud ILARI, 2009, p. 180). O retorno dado ao sujeito, como pagar para obter informações e as maneiras pelas quais o pesquisador vai devolver àquele contexto os frutos gerados pela pesquisa são situações muito específicas de cada caso que devem estar claras.

Feld nos traz um exemplo emblemático. *Rorogwela* é uma canção de ninar do povoado de Baegu, ao norte do Malaita, captada pelo etnomusicólogo Hugo Zemp em 1970 e posteriormente publicada pela UNESCO numa coleção de fontes musicais (FELD, 2000). Originalmente vocal e sem acompanhamento, foi sampleada sem permissão pela banda Deep Forest num CD homônimo, em 1992. O título apareceu como ‘*Sweet Lullaby*’ (Doce Cantiga de Ninar) e à voz da mulher foram adicionadas batida *dance*, acompanhamentos de sintetizador e interlúdios com *samples* digitais de jogos sonoros com água e cantos do tipo *yodel*. Ao longo da progressão da música, ouve-se como se o mundo da mulher que originalmente canta estivesse sujeito a um novo compartilhar, tornando-se, em última instância, um mundo onde sua voz não é mais necessária à sua presença imaginada. A gravação vendeu aproximadamente quatro milhões de cópias e apareceu em várias edições e *remixes*. O Deep Forest se refere a isso como “sampleamento de melodias nativas”, como “uso de material

---

<sup>89</sup> REGELSKI, Thomas. Critical theory as a foundation for critical thinking in music education. In: **Visions of Research in Music Education, Special issue**. 2005. Disponível na internet: [http://www-usr.rider.edu/~vrme/special\\_edition/vision/regelski\\_2005.pdf](http://www-usr.rider.edu/~vrme/special_edition/vision/regelski_2005.pdf). Acesso em: 28 set. 2016.



bruto, uma oportunidade para cruzar e misturar” (FELD, 2000, p. 154). Afunakwa, a mulher que cantou, falecida há cerca de 20 anos, e sua comunidade nunca recebeu direitos autorais. O caso até hoje não foi resolvido.

No Brasil, nem todas as IES exigem que os trabalhos de música passem por comitês de ética (CEPs). Quando passam, muitas vezes não há um músico na equipe de avaliadores. Geralmente, há membros da área de saúde, que avaliarão de acordo com os preceitos éticos que aprenderam e aplicam às suas áreas de atuação, correndo o risco de transformar essas equipes em instrumentos políticos que, por falta de conhecimento das idiosincrasias de área, não auxiliam o pesquisador a refletir sobre sua conduta bem como a da instituição que representa (ILARI, 2009, p. 81). Qualquer área que lide com estudo de expressões culturais humanas deve ter o bom senso, a sensibilidade e o respeito ao fenômeno estudado como premissas. Nossa dificuldade de criar normas objetivas deve resultar em debates na área de música, assim como em todas as afins, porque são os pesquisadores que deverão assumir condutas éticas para suas investigações através de ações e posturas plausíveis, racionais e humanas (QUEIROZ, 2013, p. 15).

Numa tendência mais atual e que se alinha às perspectivas que foram incorporadas a esse trabalho, a produção sobre ética na pesquisa em música hoje significa também a possibilidade ou a necessidade de assumir posicionamentos políticos, trazida por uma importante resignificação epistemológica que áreas como a etnomusicologia e a educação musical vêm experimentando recentemente, e que vão além da preocupação com a aplicação metodológica sob esse olhar mais técnico do método que busca trabalhar *com* seres humanos ao invés de *em* seres humanos. Atuando como professores ou pesquisadores, fica cada vez mais clara a importância e a contextualização da pergunta: onde está a verdade? Por vezes, nosso comprometimento político, de representatividade e justiça social acabam tornando nossa atuação algo prejudicial. A utilização do termo *música* assim, no singular, quase sempre levou à redução de culturas na história das músicas, porque o que considerávamos e consideramos como culturas subalternas não são só minoria, entendidas aqui como grupos diversos que se encontram, a depender do contexto e do local, reconhecidos como tal, para usar um termo atual, mas, aos olhos de muitos são, de fato, *menores* quando estamos em nosso alto posto de detentores científicos da *verdade* daquele contexto (HOFMAN, 2010; MARQUES, 2011; ARAÚJO, 2016, p. 8-9). Uma possível relação apenas a título de exemplo pode ser observada num contexto mais amplo, quando consideramos que imprimimos aos

nossos sujeitos de pesquisa o que sofremos com nossos pares europeus e norte-americanos. A literatura etnomusicológica brasileira – feita por pesquisadores brasileiros - ainda padece de significativo anonimato em produções externas à América Latina (LÜHNNING; CARVALHO, DINIZ e LOPEZ, 2016, p. 49; QUEIROZ, 2017a, 2017b).

Neste sentido, mais especificamente para pesquisas que tratam de questões de grupos que se encontram em situação de risco ou desvantagem histórica, alguns reconhecidos como minorias, tem-se observado na etnomusicologia nacional um aumento gradativo da chamada “engaged ethnomusicology” (HOFMAN, 2010; LÜHNNING et al., 2016b, p. 81) em contraposição à observação participante. Um dos estudos brasileiros mais conhecidos é o de Samuel Araújo no Complexo da Maré. Lühnning aponta essa diferenciação de abordagem como um levante político desses grupos, que, organizadas em movimentos sociais, constituem-se em palco de importantes questionamentos (ao passo em que, no Norte global, são as instituições acadêmicas as maiores questionadoras do poder) (LÜHNNING et al., 2016b, p. 81). Tal engajamento também favorece diálogos interdisciplinares com áreas afins como a educação musical e a antropologia. Araújo (2016, p. 13) sinaliza também a inclinação da academia em investigar a dinâmica interna dos meios, como ensinar música sinfônica para acalmar jovens “violentos” de favelas, em detrimento de procurar compreender os porquês, a subsunção desses meios e a quais fins eles acabam servindo como, por exemplo, controlar socialmente a “criminalidade” potencial desses jovens através de promessas do que o trabalho artístico pode trazer em termos de renda ou, ainda, de “uma não menos falaciosa autoestima” (ibidem, p. 13).

### **Ética do cidadão comum: “Isto [não] é problema meu”**

O aprendizado, tanto do músico quanto das demais pessoas, refere-se ao sentido de apreender porque faz parte daquela sociedade através de “processos em que a música como som, assim como o comportamento musical, é transmitida de geração pra geração, ou entre indivíduos da mesma geração” (MERRIAM, 1964, p. 145). O comportamento musical é moldado por um conjunto finito de regras que pode ser aplicado a outro, infinito, de possibilidades (BLACKING, 1973).

A sociedade ocidental, em várias de suas vertentes e de maneira geral, relegou a alguns escolhidos a dádiva da musicalidade, fechando os olhos para o importante papel que o ouvinte desempenha ao distinguir padrões sonoros e atuar na consolidação das tradições

musicais (BLACKING, 1973, p. 8). Attali (2009 [1984], p. 46) argumenta que a história da música tonal, a exemplo da política econômica clássica, equivale a uma tentativa de representação consensual do mundo na qual há ausência de violência, a noção de uma harmonia em ordem e uma imagem de coesão social “final” dada pelo intercâmbio comercial e pelo progresso do conhecimento racional. A ideia do talento, por exemplo, desde cedo rotula crianças como *musicais* ou *não-musicais*, e acaba por contribuir com um aspecto intrínseco do desenvolvimento tecnológico: a exclusão social, que define muitos ouvintes como passivos diante da superioridade e excepcional habilidade de poucos (BLACKING, 1973, p. 34; CAMPBELL, 2000, p. 344). Blacking insiste na importância da audição criativa, aspecto bastante ignorado em algumas discussões sobre habilidades musicais. A noção da importância da audição criativa se observa nas sociedades não letradas como um aspecto que assegura a continuidade da tradição musical, contando com ouvintes que “em um aspecto importante, não devem ser menos musicais do que [o músico] é” (1973, p. 9, tradução minha<sup>90</sup>). Diferentemente da produção de ruído, na qual nem sempre se compreende ordem dos sons, a performance musical é inconcebível sem essa percepção (BLACKING, 1973, p. 10), e ela se mantém e se sustenta através da audição de muitos ouvintes considerados passivos. O sistema tonal (o autor se refere até 1953) não pode ser isolado com uma coisa em si mesma, mas, como o sistema musical dos Venda, está intimamente relacionado às emoções humanas (BLACKING, 1973, p. 72). Se na sociedade ocidental, as pessoas fossem todas consideradas competentes em música como o são em linguagem, obviamente esta sociedade seria considerada universalmente musical, como acontece com os Venda, sendo as crianças o foco de investigação de Blacking sobre musicalidade e desenvolvimento musical. Enquanto *Musik für Kinder*, de Carl Orff, ofereceu aprendizado musical através de uma sequência do menos para o mais complexo, denotando que as crianças bávaras que Orff estudou teriam sido criadas numa cultura infantil hermeticamente protegida, as crianças Venda demonstraram capacidade para aprender músicas complexas sem necessariamente terem aprendido outras mais simples antes<sup>91</sup> (CAMPBELL, 2000, p. 247). A experiência musical aqui é mais compartilhada do que colaborativa entre os performers e entre performers e ouvintes

---

<sup>90</sup> [...] depends on listeners who in one important respect must be no less musically proficient than he is”.

<sup>91</sup> A canção nacional Venda, *Ndo bva na tshidongo*, por exemplo, apresenta complexidades linguísticas e musicais, mas é tranquilamente cantada por todos porque é frequentemente ouvida e executada, mais do que outras canções.

(BLACKING, 1973, p. 71; CAMPBELL, 2004, p. 55), demonstrando que é mais possível que a situação social possa inibir os efeitos poderosos da música, do que a música perder poder quando falta reiteração de circunstâncias sociais (BLACKING, 1973, p. 45). A despeito disso tudo, os Venda admitem que uma pessoa pode ser melhor performer do que outra. “Um desejo sincero de expressar emoções não é desculpa para uma performance imprecisa ou incompetente, como acontece no mundo confuso do Pop e da chamada Folk music” (BLACKING, 1973, p. 46, tradução minha<sup>92</sup>). Os Venda aplaudem um músico pelo seu esforço humano e demonstram que sabem identificar o domínio musical que ele possui, igualando sua competência musical à do músico que aclamam (BLACKING, 1973, p. 47). Sobre esta visão de igualdade de capacidade musical, Nettl questiona sua aplicabilidade frente ao fato de não haver definições únicas de música e de musicalidade, tornando qualquer avaliação de igualdade relativa (NETTL, 2005, p. 57).

### **Som, silêncio, poder e silenciamento**

Quando consideramos um ser humano com aparelho auditivo em plenas funções, a primeira e mais imediata relação se estabelece no simples fato de que não nos é possível fechar os ouvidos. Na condição de ouvintes teríamos, segundo Schaeffer, quatro tipos de escutas diante do objeto sonoro, simulacro transmitido por um instrumento mecânico que toma sentidos distintos a depender de quem o ouve, porque é escutado independentemente de suas referências causais. Na obra *Traité des objets musicaux*, temos que o ouvinte pode: *escutar*, processo ativo que reconhece a função sonora; *ouvir*, processo passivo e constante, relacionado à recepção do som; *entendre* – sem tradução para o português, processo de escuta tendenciosa, na qual seleciona-se aspectos particulares do som, caráter subjetivo<sup>93</sup>; e *compreender*, tipo de escuta que reconhece o sentido e o significado do som (REYNER, 2011, p. 94-100).

O ouvinte como ser ativo, porém, ainda tem pouca projeção na bibliografia se comparado à condição de submissão que o ouvido assume na história. Grande parte das publicações afirma que estamos suscetíveis ao som o tempo todo, do nascimento à morte, fato que vem sendo discutido desde Platão aos dias atuais como uma maneira pela qual os

---

<sup>92</sup> “A sincere desire to express feeling is not accepted as an excuse for inaccurate or incompetent performance, as it often is in the confused world of modern Pop and so-called Folk music”.

<sup>93</sup> Seria algo como “ouvir o que me convém”.

homens são *detidos*. Posto desta maneira, *ouvir* para alguns autores significa obedecer, uma vez que o som em geral e as melodias

[...] exasperam sobre a totalidade do espaço da terra, e pela primeira vez, desde que foram inventados os primeiros instrumentos, a música se tornou ao mesmo tempo atraente e repugnante. Amplificada de uma maneira subitamente infinita pela invenção da eletricidade e pela multiplicação de sua tecnologia, ela se tornou incessante (QUIGNARD, 1999, p. 120).

Um sentido de repugnância da utilização da música se observa em seu papel coadjuvante nos campos de Auschwitz. Obras de Wagner, Brahms e Schubert foram executadas por músicos diversos nos campos de concentração a pedido da administração de 1933 a 1945, condicionando cruelmente os prisioneiros a saberem o que aconteceria em vários momentos dentro do campo, inclusive a hora de sua morte (QUIGNARD, 1999, p. 121) e deixando uma marca muito profunda na audição coletiva daquele país.

A memória criada por determinadas músicas pode ser problemática de várias maneiras, atormentando a pessoa de forma mais evidente e violenta, como exposto acima, ou de forma sutil, porém não menos agonizante. Existem relatos de pessoas torturadas por trechos musicais que se repetem incessantemente em suas cabeças. Descritos como *brainworms*, esses trechos podem se estabelecer por dias ou até mesmo por anos na mente da pessoa. Podendo fazer uso intencional ou não, músicos treinados por uma metodologia tonal aprendem mecanismos de harmonia capazes de conferir à composição um aspecto *chiclete*, como vemos nos *jingles* publicitários e em algumas músicas feitas “para vender”. A essas, dá-se o nome de *earworms* – vermes de ouvido (SACKS, 2007, p. 51). Apenas a título de complementação, à pessoa surda total ou parcialmente, ou a alguém que sofra de musicolepsia<sup>94</sup> (SACKS, 2007, p. 34), ainda é possível ao corpo, como um todo, sentir frequências sonoras, o que dá ao ato de ouvir uma ampliação interessante.

Ao considerar o crescente leque de aparatos individuais de entretenimento, informação e distração disponíveis na época atual, alguns autores estabelecem o poder sob o sujeito e/ou nas mãos dele<sup>95</sup>. No primeiro caso, a imersão ininterrupta nos contextos sonoros à nossa volta é uma oportunidade que desencadeia comportamentos esquizofrênicos, como

---

<sup>94</sup> Condição médica conhecida como epilepsia musicogênica, descrita pelo neurologista Macdonald Critchley em 1937 como síndrome neurológica rara na qual o paciente sofre ataque epilético induzido pela música (SACKS, 2007, p. 34).

<sup>95</sup> O aparelho celular é um paradoxo que ilustra esses tipos de poderes atuando sobre nós ou sendo exercido por nós.

a cena do homem no aeroporto andando e falando sozinho ou com seus fones de ouvido totalmente cego ao redor:

A introspecção é uma atitude em extinção. Defrontadas com momentos de solidão em seus carros, na rua ou nos caixas de supermercados, mais e mais pessoas deixam de se entregar a seus pensamentos para, em vez disso, verificarem as mensagens deixadas no celular em busca de algum fiapo de evidência de que alguém, em algum lugar, possa desejá-las ou precisar delas (ESPERIDIÃO, MRECH, 2009, p. 90).

Blacking menciona o corpo<sup>96</sup>, provavelmente o instrumento mais capaz de ressoar junto a outra pessoa, e que atua em âmbitos universal, grupal e individual de consciência. Quando necessitamos de poderes que o corpo não consegue executar, criamos extensões – computadores para cálculo, telefone para telepatia, televisão para clarividência - experiências concebidas para nos ajudar a sermos “melhor” o que já somos (BLACKING, 1973, p. 113-114). Estudos de etnocoreologia (movimentos culturalmente específicos do corpo na dança e como resposta física à música) feitos por Blacking demonstraram como essa resposta é central para o desenvolvimento da compreensão musical (CAMPBELL, 2000, p. 337).

Nosso corpo tem seus ritmos cardíaco, sanguíneo, nervoso, cerebral, todos conectados. Por si só, esta organização torna difícil sermos arrítmicos. Por um tempo, até conseguimos executar uma sucessão irregular de batidas, mas ela vai se organizar ritmicamente após algum tempo (QUIGNARD, 1999, p. 128). Sempre haverá, em maior ou menor grau, a necessidade de escutar-se, seja na capacidade de escutar a si próprio e contemplar-se apesar dos princípios externos impostos (SCHOENBERG, 2001, p. 567-68); seja para ser dar conta de que o ouvido sadio pode ser indiferente à música, ou que o surdo seja apaixonado por ela (SACKS, 2007, p. 275).

O poder transfigurado na e exercido através da música também aparece fundamentalmente nos currículos de ensino das instituições formais. Em muitas sociedades, o que se ensina na escola é tido como verdade. Em países como o Brasil, onde atravessamos um acalorado cenário de discussão para inclusão da música e demais frentes artísticas de forma efetiva na educação escolar, autores preocupam-se com os efeitos dessa disciplinarização de saberes e com as “verdades” a serem legitimadas no ambiente escolar (BLACKING, 1973; ARÓSTEGUI, 2011; MARQUES, 2011; SOBREIRA, 2012; PENNA, 2012).

---

<sup>96</sup> Alguns dos livros publicados por Blacking sobre o corpo como um dos canais transculturais de expressão humana junto com a música são *The anthropology of the body* (1977) e *The performing arts* (1979).

Obrigatoriamente, a música sofre influência ao se tornar um conteúdo. Apesar de *conteúdo* dar a entender a inserção do ensino de música em modelos diversos (projetos, atividades optativas, etc), a lógica organizacional de um currículo é regida pelo caráter de disciplinarização dos saberes. Sendo assim, “é compreensível a luta empreendida pelos educadores musicais para que seja aplicado o modelo tradicional, ou seja, disciplinar” (SOBREIRA, 2012, p. 121). Contudo, quando observada a hegemonia disciplinar de algumas áreas, vemos que a força da disciplina se observa, por exemplo, no conteúdo do ENEM<sup>97</sup> - quanto mais difícil, mais válido, no poder de reprovação e no *status* da disciplina. As disciplinas artísticas não têm tanta regulação interna como as científicas, dando maior liberdade ao professor e espaço para inovações. Sob esse ponto de vista, seria ainda benéfico à educação musical virar disciplina? A transposição didática não é vista com bons olhos quando vê perigo na possibilidade de a escola se converter em ambiente inerte e passivo, um local onde se praticam a padronização e a rotina, o que acaba descaracterizando os saberes de referência, ou de um local detentor de poder criativo que não é devidamente valorizado, criadora de uma cultura específica que deve ser compreendida em outros termos (BLACKING, 1973; CAMPBELL, 2000, p. 351). Através dela, cria-se uma espécie de ‘cultura escolar’ dotada de dinâmica própria, o que faz com que alguns autores pareçam mais propensos a apoiar uma mediação didática dos saberes ao invés da transposição (ARÓSTEGUI, 2011; SOBREIRA, 2012), procurando desconstruir a ideia de valoração histórica maior de quem *sabe* música sobre quem *faz* música (NASCIMENTO, 2012). Há um número cada vez mais significativo de professores de música que, mesmo sendo de uma classe “formada por modelos conservatoriais, se volte contra um ensino burocrático, considerado pouco próximo de um fazer musical mais significativo” (SOBREIRA, 2012, p. 592) onde a legitimação do conhecimento seja contextual pela “localização dos sujeitos numa determinada estrutura social e de poder” (MARQUES, 2011, p. 58), porque, se existe diversidade musical, deverá existir diversidade de educação musical, contexto descrito por Blacking<sup>98</sup> num sentido de multimusicalidade e não de multiculturalidade (1989, apud CAMPBELL, 2000, p. 351). O cerne da educação humanística está no autoentendimento através do entendimento do outro (SCHIPPERS, 2010) e na compreensão de que o desenvolvimento das capacidades musicais é possível a todos (BLACKING, 1973). “As capacidades das crianças Venda de cantar, tocar e se

---

<sup>97</sup> Exame Nacional do Ensino Médio.

<sup>98</sup> BLACKING, John. **A commonsense view of all music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

mover em resposta rítmica parece tão natural quanto suas habilidades para andar e falar” (CAMPBELL, 2000, p. 347, tradução minha<sup>99</sup>). O desafio que Marques aponta corrobora o que os outros autores também sinalizam: ao criticar nossa práxis disciplinar – meritocrática e eurocêntrica – conseguiremos incluir pessoas que atuam como formadores fora dos contextos escolares e universitários? E mais do que isso: conseguiremos fazer dessa inclusão algo genuíno e não meramente burocrático? (MARQUES, 2011, p. 58).

O educador musical desempenha papel central no cenário ético da sala de aula. Educar musicalmente e ensinar música são expressões bastante tomadas como sinônimos pelo senso comum (BOWMAN, 2012). A importância do professor como agente ético não deve somente servir às ações, escolhas, motivações e caráter dos estudantes, mas também às suas próprias. Assim, entre muitas, têm destaque duas posturas possíveis consideradas inadequadas num profissional que se diz educador musical: de um lado, para muitos músicos, as preocupações com o valor educacional do que se ensina é irrelevante ou é superada por objetivos musicais, num senso do que seria puro ou genuíno em música. Do outro, a ênfase aos resultados educacionais pode levar a um quadro de negligência à música. Há um entendimento que a música e a educação são consideradas os fins que a profissão de educação musical tem para servir (CAMPBELL, 2000, p. 354), e isso faz com que muitos profissionais se coloquem de forma omissa, ignorando seu papel crucial no processo. A docência como profissão altruísta, de ajuda devotada aos outros, negligencia coisas cruciais para sua viabilidade, vitalidade e sustentabilidade. Autointeresse e autoindulgência na docência acabaram historicamente sendo rotuladas como posturas não profissionais e egoístas, gerando nos profissionais sentimentos de esgotamento (*burned out*) ou desmotivação (*burned in*), com nada mais para dar ou pouco que valha a pena (BOWMAN, 2012, p. 3). A prática da educação musical deve servir também ao contínuo desenvolvimento daqueles que fazem o ensino. Higgins<sup>100</sup>, autor com o qual Bowman dialoga neste artigo, tem uma visão neo-Aristotélica da noção grega de *eudaimonia*, apontando esse florescimento da docência na qual o professor somente poderá ajudar os estudantes quando ajudar também a si mesmo.

Os caminhos apontados para esse florescimento passam pela ideia de Ética da Virtude e pelo conceito de *prática* inerente a ela. A Ética da Virtude tem origem aristotélica. “Virtude”

---

<sup>99</sup> “[...] Venda children, whose capacities to sing, play, and move in rhythmically responsive ways seemed to be as natural to them as the abilities to walk and talk”.

<sup>100</sup> HIGGINS, Christopher. **The good life of teaching: an ethics of professional practice**. Wiley-Blackwell, 2011.



representa um hábito de ação que é a média entre dois vícios opostos ou extremos de ação. Coragem é a média entre precipitação e covardia, por exemplo. Uma pessoa dita virtuosa evita extremos e sabe que a ação correta está na média. Enquanto existem várias maneiras de agir erroneamente, há apenas uma de agir corretamente (BOWMAN, 2012, nota de rodapé 6, p. 17). Uma definição que pode soar muito “limpa e arrumada”, mas que traz consigo uma série de problemas. Por práticas entende-se aqui que são sociais na origem e na execução respectivamente por serem fontes de benefícios comuns ou coletivos; enraizadas em tradições históricas que são interpretadas de forma diferente (e às vezes de maneira conflituosa) por seus praticantes; e dependentes da aprendizagem para a transmissão. São mais do que meras atividades ou ocupações.

Imersos no nosso hábito atual de entender a ética como conjunto de regras e obrigações governado pelo Estado e na tentativa de fazer da educação musical algo rigoroso, previsível e de domínio científico, perdemos-nos de coisas que estão no coração da prática da educação musical – coisas que a tornam importante, mesmo crucial, para a vida humana, a vida e a prosperidade. Quando se assume que o ponto de ensinar e aprender música é a própria música, caímos em uma formulação cômoda e reconfortante. Ao omitir o desenvolvimento do caráter e da identidade e de como a musicalização e a educação se baseiam e contribuem para o desenvolvimento do discernimento ético, temos um alcance ínfimo, que coloca a educação musical como um *affair* técnico onde a justiça consiste na conformidade com códigos e padrões pré-estabelecidos, e na prevenção de erros. Parafraseando Small, “como musicamos é como somos” (BOWMAN, 2012, p. 12, tradução minha<sup>101</sup>).

A título de comparação, outro autor que é enfático com relação à postura do professor é Schoenberg. Muito embora o autor considere o músico que atua como artista alguém passível – e passivo – de inspiração oculta, do qual pode ser apenas mero instrumento, sua análise com relação ao papel do professor é bem diferente. É clara sua posição sobre o perigo de o professor valorar esteticamente seu objeto de ensino, no caso dele, da estética das novas harmonias que discutiu (SCHOENBERG, 2001, p. 573). Corroborando Bowman (2012) e Schafer (1991), o autor percebe a necessidade de o professor despir-se da couraça de “rinoceronte em sala de aula” (SCHAFFER, 1991, p. 277), tendo a coragem de expor-se ao ridículo no sentido

---

<sup>101</sup> “How we music is who we are”.

de entusiasmar-se, provendo aos alunos uma formação no sentido de preparação integral e não de “saber um pouco de tudo sem compreender nada de coisa alguma” (SCHOENBERG, 2001, p, 33).

Outros âmbitos que atrelam som ao poder são alguns contextos de *status*, como o desataque dado aos extremos agudo e grave em algumas sociedades ocidentais (WISNIK, 1989, p. 42, 121), à intensidade (SCHOENBERG, 2001, p. 578-79; OBICI, 2008); e pertencimento grupal, que significa mais do que estar presencialmente num grupo, mas compartilhar de sua construção social, dominar sua linguagem e interagir com base em significações sem grande esforço racional, apenas acolhido por sua condição de pertença natural (WADE, 2004, p. 133). Esse processo de pertencimento pode acontecer também de forma paradigmática, como no caso de um pregoeiro<sup>102</sup> que, de tanto passar por debaixo das janelas, acaba por condicionar os moradores a repetir seu pregão quando ele passa, como na história de Dom Casmurro, fazendo com que um mesmo pregão possa ser apropriado por diferentes planeiros, assumindo pequenas alterações (ASSANO, 2004):

Para relembrar a “toada”, Bentinho busca o registro de uma “partitura invisível, que a boca geral vai escrevendo aos poucos” (TRAVASSOS, 1997, p. 185, apud ASSANO, 2004, p. 5)<sup>103</sup>, procurando travar um diálogo entre o pregão e a partitura musical (ASSANO, 2004, p. 5).

No âmbito da superioridade do homem sobre outros seres, encontramos o paradoxo entre os artesãos de tambores indianos – considerados inferiores por manipularem pele de animais mortos, e os executantes – que, acredita-se, conseguem invocar o poder dos instrumentos e têm o status de Brahmins, a casta mais alta (WADE, 2004, p. 41); e a ampla, espinhosa e filosófica discussão sobre a violência contida na música, uma vez que vários instrumentos são feitos de animais – em sua maioria, mortos - como chifres, ossos, couros e crinas (QUIGNARD, 1999, p. 86-87); e em publicações sobre gênero<sup>104</sup>, que geralmente partem de relações de poder dentro do fenômeno musical, definidoras de repertórios e de instrumentos específicos ao masculino e ao feminino, bem como o que se espera de cada um (WADE, 2004, p. 40, 131-133), e podem descortinar violências subjetivas e sutis. Este tópico

---

<sup>102</sup> Vendedor de rua que anuncia com a voz, o corpo ou qualquer coisa que produza som.

<sup>103</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos** – arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

<sup>104</sup> Wade compreende *gênero* como categoria cultural e *sexualidade* como categoria biológica (2004, p. 131).

está pormenorizado em subtítulo específico<sup>105</sup>, respeitando a área de conhecimento utilizada (SAFIOTTI, 1987, 1995; HIRATA, 2016).

### **Uma síntese da produção correlacionada em música**

Em virtude da produção correlacionada ser mais esparsa e precisar de uma construção maior do texto em si, apresento uma síntese das características, tendências, avanços e limites destas 26 publicações colocadas em diálogo. Os trabalhos apresentados demonstram, como principal característica, uma recorrente inquietação epistemológica da área da Música sobre definições que sejam eficientes, coerentes e atuais, como as que foram propostas por Merriam e Blacking e que ainda permanecem como pautas de nossos questionamentos como área. Seja no Brasil ou no exterior, é grande o número de profissionais resolvendo questões teóricas, práticas e epistemológicas a respeito dos sujeitos pesquisados e de como a análise musical é posta na apresentação dos resultados. O sentimento de responsabilidade e o profundo respeito para com o campo investigado são uma oportunidade de aprendizado fundamental para o crescimento do pesquisador não só como profissional, mas como ser humano.

O papel do ouvinte também desponta aqui como primordial, já que todos somos ouvintes em primeira instância, concordando com a contribuição de Pierre Schaeffer como um dos autores que mais desconstruiu essa noção de poder do emissor e colocou o foco no receptor, em sua teoria da escuta. Nesse sentido, uma das tendências das publicações demonstra o entendimento cada vez maior de que o homem é a causa atual da maioria dos problemas do mundo, e não mais algo natural ou oculto. Somos hoje o paradoxo que, por um lado demonstra a sede de aprender sempre mais sobre tudo – e, em certo sentido, não aprender nada direito- e, por outro, é responsável pelo esgotamento de recursos e mal uso da tecnologia, resultando num panorama de tédio nunca antes vivenciado. Esta tendência está diretamente relacionada a uma das preocupações explorada neste trabalho porque, como todo trabalho proposto em algum campo da ética, há aqui a tentativa de suscitar a reflexão interna que reverbere externamente.

O aumento da discussão sobre a ética do pesquisador constitui um dos avanços que as publicações sinalizam. Embora pareça assunto já resolvido na sociedade acadêmica, este

---

<sup>105</sup> Subtítulo “Meu paredão é melhor que o seu: um atestado do patriarcado”, p. 144.

tópico assume delineamentos muito específicos quando falamos de pesquisa em música, que Ilari e Queiroz transformam em perguntas fundamentais que todos os pesquisadores em música já devem ter se feito pelo menos uma vez durante a vida acadêmica, e que Lühnning e Tugny ampliam de forma a provocar e alinhar nossa ética de campo, da etnografia, com a ética da vida. Assim, todas ideias concatenadas relacionando autores de áreas diversas, porém próximas da música, fazem com que pensemos nessas questões inclusive fora da vida acadêmica, como seres humanos que somos, e começemos a nos indagar o quão éticos conseguimos ser. Em ciências humanas, se uma situação não está certa, não significa que ela só pode estar errada, cabendo ao pesquisador a sensibilidade para compreender questões de respeito ao contexto, seu ritmo, seu cotidiano, sua gente e as maneiras pelas quais aquelas pessoas receberão o retorno da comunidade científica, pois constituem questões humanas entre seres que estão ali, temporariamente, no papel de sujeito pesquisado e de pesquisador.

O que ainda nos limita, como área, é justamente a definição de nosso objeto principal: a música. Qual é seu papel? Nas publicações, vemos bastante apontadas relações transversais e paradigmáticas entre som, identidade e pertencimento como em Merriam ou Feld. Mesmo pessoas que vivem próximas, vizinhas em uma mesma comunidade, fazem separações musicais, como no exemplo de Assano, em que os brancos colocam a música do negro da cocada como sendo “a música do outro”, “a música de fora que se imita ao piano” e não a entendem como uma música pertencente àquela comunidade. Embora presenciemos repertórios hegemônicos darem lugar a músicas e processos de ensino e aprendizagem musical consolidados de outras formas, a discussão sobre a hegemonia da música ainda se faz muito necessária, sobretudo, por questões políticas. Muito importante compreender que “dar lugar”, neste caso, entenda-se como “ceder por pressão dos repertórios de grupos diversos da sociedade que podem ser reconhecidos como minorias”, como nos mostraram Araújo e Lühnning em contextos brasileiros.

## **A produção direta em outras áreas do conhecimento**

Antropologia, Geografia, Sociologia, Urbanismo e Direito são algumas áreas que comumente nos entregam publicações discutindo algum aspecto sonoro. O teor dos trabalhos que apresento nesta terceira parte impressiona pela consonância das inquietações com as da área da Música, embora, no panorama geral ainda haja uma significativa fragmentação entre

todas elas quando os limites de área de conhecimento são levados mais em conta do que as similaridades do fenômeno estudado. Isso dificulta, por exemplo, pontes sobre o tema que poderiam ser discutidas e ampliadas com/por músicos. Diante desse cenário, alguns *sound studies* aparecerem aqui como transversalizadores de uma discussão mais integradora e proativa sobre o sonoro, procurando tornar mais frutífero e profundo o debate com publicações que enfatizam o aspecto negativo do som e contribuem muito com a famigerada ideia de impotência diante do ambiente sonoro. Aqui apresento ao todo 13 publicações que discutem epistemologias da escuta (GARCÍA, 2015; PÉREZ-COLMAN, 2015; RICE, 2015; STERNE, 2015; GUILLEBAUD, 2017), o ruído clássico (BAMBERG, 2009; CONSTANTINO, 2014) e ressignificado (FÉRAUD, 2017; SÁNCHEZ, 2017), ontologias (ROBLES, 2015), surdez (MILLS, 2015) e som e território (TUAN, [1973]1990); GUIU, 2017).

### **Som, silêncio, poder e silenciamento**

Robles, ao descrever o espaço sonoro cerimonial de uma tribo *yajé* na Colômbia, o descreve como uma “entidade espiritual” que engloba a palavra falada, a cantada, os instrumentos musicais, o corpo e também a natureza. Este espaço sonoro, seus componentes, é chamado pela tribo de música, “uma entidade viva que possui espírito em si mesma, que se manifesta através de todas as formas de vida (tangíveis e intangíveis) e que podem ser percebidas não somente através do ouvido mas também por meio de múltiplos métodos que de maneira ampla é denominado como ‘escuta’” (ROBLES, 2017, p. 169, tradução minha<sup>106</sup>). A percepção ontológica da escuta demonstra formas de “sentipensamento”, dicotomizando sentimento e razão. No caso dos taita, os elementos *altura* e *ritmo* estão vinculados respectivamente a *pensamento* e *energia*. O ritmo está presente em todas as formas de existência, sejam elas físicas ou não. O resultado da energia que se materializa através deste conjunto de ritmos de todos os sistemas - do ser humano, da planta, do planeta, da galáxia – é o que nos define enquanto seres humanos em nossa cotidianidade. E a altura, manifestada nas melodias, fazem parte do pensamento, da memória e da consciência comum a todos os seres. Nelas, estão informações plasmadas na memória universal e na ancestralidade, como se fossem fios invisíveis que viajam através da energia, formando um tecido ou uma rede. É

---

<sup>106</sup> “(...) una entidad viva que posee espíritu en sí misma, que se manifiesta a través de todas las formas de vida (tangibles e intangibles) y que puede percibirse no solamente a través del oído sino también por medio de múltiples métodos que de manera amplia llega a denominar como la ‘escucha’”.

destas redes que emanam, finalmente, os sons (ibidem, p. 173-174). Segundo a autora, essa percepção ontológica corrobora Viveiros de Castro e Descola sobre o pensamento indígena amazônico.

Escutar, nesse sentido, significa experienciar a ressonância com outro ser e conseguir reconhecê-lo. Entre os taita, escutar é diagnosticar, ler o espaço sonoro, em conjunto com outros sentidos, “vincular-se com os pensamentos do outro, sentir suas vibrações e rastrear suas manifestações no corpo” (ROBLES, 2017, p. 175). A música, nesse contexto, não se aprende. Ontologicamente, ela *forma* parte do ser com espírito e energia. É invisível, mas sua presença é manifestada *através* de todos os seres, que a materializam a partir de si: plantas, animais e seres humanos. Do canto de uma ave ao som do vento, dos sons da água aos do ser humano, escutamos manifestações diversas de uma mesma fonte – a música, essa entidade viva que se nutre quando ressoamos, mas que também nos alimenta de vida.

Compreender as singularidades entre o que se entende por “escuta direcionada” e “escuta distraída” é uma das investidas que se destacam no campo dos *sound studies*. É uma demanda de pesquisa para que mais nuances de escuta sejam consideradas, e também para que possamos nos distanciar de preconceitos absolutistas com relação à audição. O pensamento aristotélico, por exemplo, define a visão como sentido superior por seus efeitos diretos na vida do ser, mas coloca a audição como sentido necessário para que a inteligência se desenvolva, “porque o discurso racional é uma causa de instrução em virtude de ser audível, o que não é direta, mas indiretamente; desde que é composto de palavras e cada palavra é um símbolo de pensamento” (ARISTÓTELES, 1931, §8, apud RICE, 2015, p. 65-66, tradução minha<sup>107</sup>). De acordo com este raciocínio, pessoas que nascem cegas seriam mais inteligentes do que as que nascem surdas. Mills ratifica a ideia aristotélica quando descreve em seu artigo *Deafness* (2015) historicamente a ideia de que, se a pessoa não nasceu, mas tornou-se surda, deveria receber intervenção médica para corrigir esta condição, um “defeito”. Por volta da década de 1920, uma das coisas que auxiliou a suavizar este preconceito foi o interesse médico em investigar a perda de audição pelo ruído (perda ocupacional), incentivando o desenvolvimento de audiometrias e facilitando a medicalização da surdez, incluindo “curvas de audição” e também uma categorização psicológica para níveis de surdez, embora ainda num nível de definir um indivíduo como variante de uma

---

<sup>107</sup> “For rational discourse is a cause of instruction in virtue of its being audible, which it is, not directly, but indirectly; since it is composed of words and each word is a thought-symbol”.

população, e não num sentido de evocar identidade ou coletividade (MILLS, 2015, p. 49-50). O que impulsionou a discussão para âmbitos menos binários nesta época foi o debate paralelo que estava acontecendo sobre ruído, imersão, mascaramento e ineficiência, fazendo com que o termo surdez (*deafness*) passasse a contar com o conceito-irmão de ensurdecimento (*deafening*), e outros como Deaf culture<sup>108</sup>, proposto por James Woodward em 1972, seguindo a tendência de investigação sobre os atos de ouvir e de escutar, que foram ampliados e melhor conectados entre si com o intuito de fazer referência a eventos e efeitos diferentes (MILL, 2015, p. 50).

*Ouvir* e *escutar* são termos centrais para que discutamos as relações de poder existentes no campo do sonoro, mencionados com alguma variação de definições nas publicações científicas, ora como sinônimos, ora como responsáveis por funções distintas entre si. Jonathan Sterne (2015) define o ato de ouvir (*hearing*) como um mediador entre o som, o corpo e a mente, que possibilita a quem ouve estar numa relação dinâmica com quem/o que soa. “Ouvir é todas estas coisas: é natureza humana e história humana, profundamente pessoal e irredutivelmente intersubjetiva, embasada ambientalmente e em busca da transcendência. Ao estudamos a audição, mantemos tais elementos em tensão entre si” (STERNE, 2015, p. 65, tradução minha<sup>109</sup>). Por conseguinte, Tom Rice (2015) explica que escutar (*listening*) não está separado ou é oposto de ouvir, mas se estabelece como uma audição focada (e aqui há vários níveis de foco, segundo o autor) que estabelece deliberadamente um canal de atenção em direção a um som, enquanto ouvir é geralmente considerado como uma percepção mais passiva (TRUAX, 2001, p. 18, apud RICE, 2015, p. 99; GUILLEBAUD, 2017, p. 7, 12) ou como um substrato sensorial sobre o qual o ato de escutar está fundamentado.

Entre os níveis de foco possíveis à escuta, o autor menciona o *listening in* (“escutar em”) – escuta secreta de ligações e de conversas, o *listening on* (“escutar”) – prestar atenção à pessoa que me fala como um modo de engajamento, e o *listening to* (“ouvir”) – prestar

---

<sup>108</sup> Deaf culture ou cultura Surda (em maiúsculo) diferencia, entre os surdos, a pessoa que nasceu surda e toda a organização da linguagem, cultura e conceitos sobre visão que ela tem. É associada a uma construção linguística minoritária. Este conceito pode se estender aos filhos ouvintes de adultos surdos (CODAs), ou seja, tais crianças também são consideradas Surdas se elas utilizam linguagem de sinais e participam desta cultura minoritária.

<sup>109</sup> “Hearing is all these things: it is human nature and human history, deeply personal and irreducibly intersubjective, environmentally grounded and stretched toward transcendence. When we study hearing, we hold its elements in tension with one another”.

atenção ao corpo, à consciência, à audiência, ao consumidor, localizar o ponto que necessita de atenção. Há uma gama enorme de associações ao termo *listening* na academia, e Rice apresenta algumas abordagens analíticas no campo dos *sound studies*, cada qual enfatizando aspectos e qualidades específicas gerando com isso consequências para as práticas de escuta investigadas no recorte das publicações e dos sujeitos de escuta, significando que o que se publica é o que se considera. Na abordagem piscoacústica, por exemplo, entende-se que o processo perceptivo ocorre da mesma maneira em pessoas de qualquer lugar, indo de encontro à contextualização de local, cultura, história e ambiente utilizada nos *sound studies*. Existe a abordagem da escuta como *habitus*, quando os caminhos de escuta são definidos por um conjunto de disposições sensoriais e de informações corporificadas, a exemplo do trabalho de Feld (1994) com os Kaluli, já referenciado anteriormente neste capítulo. As abordagens de escuta musical consideram a prática individual, o que não priva este sujeito de, ao consumir e interpretar, produzir e fazer circular conhecimento; a prática em grupo, que valida o sujeito como membro e indexa conhecimento, gosto e distinção social e; ainda, a “regressão da audição” adorniana, uma crítica veemente ao rádio como distração (RICE, 2015, p. 101-103).

Em meio a tudo o que ouvimos e escutamos, iremos sempre categorizar alguns sons como “ruído”, utilizando nossa memória, afetos e talvez um pouco de leitura sobre os malefícios da poluição sonora. Basicamente, o som que não nos agrada naquele momento recebe de nós este rótulo. Pela amplitude do termo, precisarei apresentar o ruído aqui sob duas frentes de discussão: sua acepção clássica negativa (BAMBERG, 2009; CONSTANTINO, 2014), e ramificações que o entendem como elemento de redes comunicacionais e culturais (FÉRAUD, 2017).

Constantino endossa a afirmação corrente nesta tese de que som é poder, e o faz descrevendo uma situação calamitosa na qual a humanidade se encontra. O livro *Uma ecologia para o som: do rito ao rush* (2014) é fruto da dissertação de mestrado da autora em Geografia, área na qual o som constitui aspecto ambiental com significativo debate, sobretudo no Brasil (CLAVAL, 1999; ANDREOTTI, 2012; PANITZ, 2012; FURLANETTO, 2010, 2011, 2017), sendo Estados Unidos, Inglaterra e França os locais atuais de pesquisas mais avançadas sobre o tema. O livro em si não demonstra uma predominância da área de atuação da autora, mas sim um “fio condutor sonoro” entre várias áreas e linhas de investigação delimitando uma preocupação ética do som-música, amoral em essência. Nas cidades, onde



“acontece o embate do cotidiano”, lojas, shoppings e praticamente todo tipo de local que oferece comércio e serviços se utiliza do que a autora chama de “trilha sonora particular”, definindo assim espaços acústicos, como as lojas de rua que consolidaram o uso da caixa de som na calçada “para tentar capturar, literalmente, os clientes que, como zumbis encantados, entrariam para comprar, entregando seu dinheiro numa espécie de oferenda pós-moderna” (CONSTANTINO, 2014, p. 113). Aliar a ideia de poder a aparato sonoro parece estar sendo ensinado desde cedo. São preocupantes dados como o limite de decibéis de brinquedos no Brasil: 85 dB, equivalente a um despertador ou a um secador de cabelos (INMETRO, 2016). O mais intrigante é que, segundo a autora, este limite foi estabelecido com base em trabalhadores expostos a trabalhos insalubres, e não a partir da percepção e sensibilidade dos próprios consumidores. Não somente nos brinquedos, mas, do recreio da escola às festinhas, o volume praticado (e aceito) tem aumentado. Entre os adolescentes, o poder do som aparece atrelado a aspectos de pertencimento grupal de aceitação de si mesmo e dentro do grupo (WALLIN, 1986<sup>110</sup>, apud CONSTANTINO, 2014, p. 117). O volume, neste caso, tem de ser analisado com mais cuidado e sensibilidade sociológica. A proibição legislativa aqui provavelmente não surtiria efeito.

Já Bamberg (2009) aborda a questão a partir do lugar de vítima de poluição sonora, situação em que o problema vai além do desconforto causado, porque engloba tantos incidentes que, ao mesmo tempo em que são prejudiciais, são também de difícil detecção e análise por acontecerem isoladamente. É a palavra da vítima contra o evento sonoro, o qual, uma vez cessado pelos botões de liga/desliga e de volume, impossibilita a materialização da prova, gerando na vítima o paradoxal “silêncio social” (FONERRADA, 2004, p. 62; BAMBERG, 2009, p. 26; NOVAK, 2015) e deixando de gerar dados formais sobre a questão (BAMBERG, 2009, p. 37). Num mundo onde a hegemonia é visual, aparatos como muros protegem apenas a propriedade material, o imóvel, de invasões de pessoas (ibidem, p. 33), mas são inúteis contra a invasão sonora (ibidem, p. 29), a não ser em casos de isolamento acústico potente, uma característica incomum nas construções brasileiras.

Olivier Féraud nos apresenta “somcializações” (*soundciabilities*) de Nápoles, com destaque para práticas pirotécnicas (2017). Refuta o posicionamento frontal e contemplativo do *soundscape* schafferiano, o *hear something* (ouvir algo), e assume a ideia de Tim Ingold de

---

<sup>110</sup> WALLIN, Nils L. O espaço sonoro e poluição auditiva. In: **O correio da UNESCO**, Rio de Janeiro, ano 14, n. 6, p. 31-33, jun. 1986.

*hear in* (ouvir em), considerando que o ouvinte está imerso de forma não passiva (INGOLD, 2007, apud FÉRAUD, 2017, p. 22). Nápoles é uma cidade onde o uso da voz intensa ou pública se dá tanto em contexto doméstico quanto durante interações vocais com os ambulantes. A ação sônica está bastante ligada à celebração, e os fogos de artifício, bombinhas e rojões fazem parte desse contexto. O autor conceitua ruído segundo Schwartz, através de uma geometria restritiva de apreciação (SCHWARTZ, 2011, apud FÉRAUD, 2017, p. 23), considerando-o como um fenômeno sonoro poroso que envolve pessoas, intencionalidade e sociabilidade (FÉRAUD, 2017, p. 23). Em suma: *noising*, algo como “ruidar”, em Nápoles é, antes de mais nada, uma maneira de um indivíduo se colocar publicamente, como uma mistura com o contexto social, e o autor procura desvendar o que pode ser expressado por trás da intensidade sonora de tais posturas sociais.

A primeira observação de campo do autor é sobre a diferenciação feita entre fogos de artifício e bombinhas/rojões. Os primeiros são soltos no céu do alto de apartamentos, geralmente por pessoas de classes sociais mais altas, têm luzes e são mais palatáveis no tocante à poluição sonora por conta das luzes. Os segundos são soltos no solo, na rua, geralmente ligados à ideia de poluição sonora, delinquência, incivilidade e instabilidade social, econômica e cultural. Quem os solta, contudo, alia outros valores a eles como prazer, emoção e coragem. Fogos de artifício são considerados “ruído domesticado” porque o som é coordenado com as luzes e as detonações são coreografadas, e eles são detonados apenas em celebrações específicas, como na noite de Ano Novo, ocasiões religiosas, aniversários, casamentos e batismos. Bombinhas e rojões são detonados pela emoção de se ouvir o barulho e pelo ato de detoná-los, predominantemente por homens jovens e crianças nas áreas populares e não têm época certa do ano para ocorrer, sendo utilizados quando se quer, “apenas para se divertir” (FÉRAUD, 2017, p. 24-26, 33). Há aqui, obviamente, um alerta do autor para um modelo socioeconômico obsoleto, porque sua imersão em campo mostrou que muitos habitantes de áreas populares detestam rojões e também porque muitos garotos de classe média os adoram.

As dimensões englobadas no ato de fazer barulho com artefatos pirotécnicos são a ritual, a social e a emocional. Na dimensão ritual, a celebração de Ano Novo é um bom exemplo de um momento de conclusão e renovação na vida das pessoas, onde a opulência, o excesso e a confraternização intervêm nos níveis de comida, comportamento e atitudes barulhentas. Há um forte ato simbólico de destruir o que se foi através do uso do fogo (ibidem,

p. 32). Na dimensão social desta celebração, a pirotecnia serve também para marcar qual é o momento externo da festa, após o jantar, em que as pessoas vão para as sacadas e para as ruas demonstrar alegria através da detonação dos fogos, forçando a imersão de muitas pessoas que estão no entorno numa participação aural naquele momento, num claro exemplo do *hear in* descrito por Ingold. Nesse sentido, a prática de detonar fogos supõe (impõe) um modo expressivo de sociabilidade (ibidem, p. 33). Por fim, na dimensão emocional estão descritos os sentimentos que tomam os amantes dos rojões, como coragem, virilidade, risco, poder, e também pela ideia de confrontar e se reapropriar do espaço urbano porque têm nas mãos um artefato que sonoramente toma largos espaços, reivindicando a rua como espaço de cultura popular e também de uma certa “napolitanidade” (*Neapolitanity*) (ibidem, p. 34). O trabalho conclui a possibilidade dos sons pirotécnicos constituírem ambientes “somciais” (*soundcial* = *socio* + *sonic*) pela sua onipresença que imerge todos no ambiente ruidoso. Para as pessoas que detonam os fogos e rojões, fazê-lo é uma forma de colocar a vivência daquele lugar também no som.

Dentro de uma ótica que tangencia a etnomusicologia para falar sobre a postura ética assumida pelo pesquisador, situo nesta terceira parte da revisão de literatura uma contribuição para falar sobre a ética do pesquisador diante de como as práticas performáticas se consolidam, com base na antropologia da performance de Turner (1988). Ao discutir sua concepção de antropologia libertada, Turner (1988) aponta alguns pré-conceitos que se consolidaram na prática do trabalho antropológico da era moderna de forma marcante. Talvez o mais grave seja o processo de desumanização sistemática pelo qual o sujeito de estudo passa, sendo estigmatizados como indivíduos manipulados e possuidores de uma de uma cultura impessoal, marcados com padrões culturais que, supostamente, o pesquisador *deveria* encontrar em campo relacionados a forças sociais, culturais e psicológicas sujeitas a pressões de vários tipos. Entretanto, hoje, o moderno já é substituído pelas releituras e reestruturações pós-modernas, das quais Turner comenta o “efeito libertador” que áreas como a antropologia começaram a sofrer num sentido de desmistificar o campo, que é definido pelo autor como algo previsível ou, ao menos, muito mensurável. Diz ele:

Com a antropologia, houve uma tendência em representar a realidade social como estável e imutável, uma configuração harmoniosa governada por princípios mutuamente compatíveis e logicamente inter-relacionados. Havia uma preocupação geral com a consistência e a congruência, e embora muitos antropólogos estivessem cientes de que geralmente existem

diferenças entre normas ideais e comportamento real, muitos dos modelos da sociedade e da cultura tendiam a ser baseados em ideologias ao invés de ser em realidade social, ou em levar em consideração a relação dialética entre elas (TURNER, 1988, p. 73, tradução minha<sup>111</sup>).

Ou seja, o campo pensado como algo previsível tornava possível uma espécie de “antropologia de gabinete”, na qual o pesquisador ficava em seu escritório esperando que seus correspondentes lhe trouxessem dados previstos e/ou controlados.

### **Trabalhar com sons não provê consciência sonora**

García (2015), Constantino (2014), Pérez-Colman (2015) e Bamberg (2009) elucidam muitas questões já tratadas pelas publicações da área da música, mas com ampliação de olhar inerente e afinado com suas áreas e objetos de conhecimento, apresentando questionamentos que a grande maioria dos músicos categorizaria como externa à sua gama de atuação. A primeira característica sinalizada pelas publicações ratifica o fato de que trabalhar com sons não habilita a pessoa a se tornar consciente deles. Ser ouvinte – isto é, possuir aparelho auditivo saudável, nos dá meramente a capacidade biológica de receber o estímulo sonoro. Dentro deste grupo de ouvintes, ser um profissional que trabalha com sons, como músico e/ou como pesquisador, tampouco é suficiente para o entendimento e ação sonora consciente na sociedade, pois, como os autores salientam, há o ato físico de escutar, mas sem o âmbito social e cultural, ele de pouco nos serve.

Constantino afirma que, entre os músicos, o volume aparece bastante associado a questões estéticas. Não é de fácil aceitação para a categoria a ideia de que o ruído de uma britadeira e de uma sinfonia, ambos em 100 dB, devam ser analisados sob os mesmos parâmetros de saúde pública (OLIVEIRA, 1989). A parte estética é importante e executá-la é atribuição do músico, mas a recorrência do ato sem a proteção adequada acarretará danos talvez irreparáveis, pois a intensidade da onda sonora é amoral, mas real. Uma exceção entre os músicos é o compositor canadense Claude Schryer (1998<sup>112</sup>, apud CONSTANTINO, 2004, p.

---

<sup>111</sup> “Within anthropology there was a tendency to represent social reality as stable and immutable, a harmonious configuration governed by mutually compatible and logically inter-related principles. There was a general preoccupation with consistency and congruence. And even though most anthropologists were aware that there generally are differences between ideal norms and real behavior, most of their models of society and culture tended to be based upon ideology rather than upon social reality, or to take into account the dialectical relationship between these.”

<sup>112</sup> SCHRYER, Claude. **Electroacoustic soundscape composition**. 1998. Disponível em: <http://cec.concordia.ca/econtact/Ecology/Schryer.html>. Acesso em: 20 dez. 2006.

120), músico eletroacústico que demonstra preocupação em duplo prisma: estético e ambiental. Em seu trabalho, relata estar em eterno paradoxo, se achando, às vezes, mais parte do problema do que da solução.

García nos intriga ao indagar o que define um ouvido “obediente” através de uma provocação inicial sobre a maneira de se escutar a etnografia, com destaque para a discussão decolonial, envolvida de forma delicada e central. A etnografia referida foi a de Martin Gusinde (antropólogo e missionário europeu), que relatou irritabilidade e monotonia depois de dez minutos ouvido a gravação que fez do canto dos selknam, povo da Terra do Fogo (extremo Sul da América do Sul), em 1922. Sem desmerecer a obra de Gusinde, García quis apenas destacar tal afirmação, para então confrontá-la com um enunciado epistemológico de Boaventura de Sousa Santos que diz que “cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada” (2009, p. 49, apud GARCÍA, 2015, p. 198). Dada a importância das datas e considerando a ressignificação epistemológica que aconteceu do início do séc. XX até hoje, García discute não somente nossos condicionamentos de escuta, mas também de representação, que fazem com que o mesmo exemplo sonoro seja recebido de formas distintas por dois seres humanos providos de aparelho auditivo idêntico, reafirmando a importância da realidade como uma dimensão pré-existente ao sujeito que observa, escuta, sente e pensa. Quando somada esta dimensão ao lugar de destaque legitimador que um pesquisador ocupa na sociedade, uma série de problemas surgem e evoca-se inevitavelmente o debate sobre o colonialismo no passado e suas remanescências, a colonialidade, no presente. Nas palavras de García:

Quem escuta os cantos selknam? É o ouvido de Gusinde ou o da ciência? É o ouvido de Gusinde ou o de sua ordem religiosa? É o ouvido de Gusinde ou se trata do ouvido do colonizador? Mediante que recursos se narra o encontro com os cantos selknam? Para quem se narra? (2015, p. 199, tradução minha<sup>113</sup>).

García explica que a autoridade que publica está constituída a partir de um sentimento de superioridade conferido por religião, força militar, raça, cultura ou comunidade científica. A esta autoridade, são conferidos preceitos éticos, estéticos e epistemológicos intimamente conectados com a sua cultura, e, por muito tempo, isto era suficiente para

---

<sup>113</sup> “¿Quién escucha los cantos selknam?, ¿es el oído de Gusinde o el de la ciencia?, ¿es el oído de Gusinde o el de su orden religiosa?, ¿es el oído de Gusinde o se trata del oído del colonizador? 2. ¿Mediante qué recursos se narra el encuentro con los cantos selknam? y ¿para quién se narra?”

validar o direito dessa autoridade de expressar resultados de suas percepções a expressões sonoras alheias a esta cultura. Ao expressar percepções, a escuta daquela cultura vai se moldando e se uniformizando sob uma mesma matriz do que se deve esperar. “Seus ouvidos deixam de ser estruturas fisiológicas e passam a converter-se em aparatos culturais de percepção da alteridade que tendem a traduzir o diferente como inferior [...], primitivo, simples, monótono, amorfo, irritante ou desmedido” (ibidem, p. 200, tradução minha<sup>114</sup>). A alteridade se dá sempre com sujeitos inferiores. O ouvido colonizador nega as diferenças dentro da própria cultura e, ao descrever cantos considerados primitivos, irá reduzir de forma violenta a sonoridade daqueles seres. O ouvido colonizador necessita sempre de uma “origem”. Uma exceção à regra, segundo García, é uma narrativa de Jean de Léry que, em 1557, ouviu habitantes do Rio de Janeiro cantar e ficou completamente cativado. Neste caso, diz García, podemos estar diante de uma aproximação estética entre o canto ouvido e o paradigma estético de Léry, o que o fez cativar-se ou, por outro lado, de uma desobediência estética do mesmo. Neste caso, o encontro com a alteridade teria desarticulado os “prés” da percepção auditiva – pré-informação, pré-adestramento, pré-sensibilidade. À guisa de uma leitura contemporânea e crítica à narrativa colonial e corroborando autores como Jonathan Sterne, García propõe que o ouvido do colonizador – que é colonizante, mas também colonizado – deve ser o verdadeiro objeto de estudo. Indaga em que medida esses sujeitos seriam capazes de libertar-se e fazer surgir o que ele chama de “audição insurgente” ou “desobediente” como resultado de uma des- e re-sensibilização estética frente a estímulos sonoros que, hoje, pertencem à ordem do descartável.

### **A ineficácia das leis antirruído**

O panorama negativo de negligência e sensação de impotência ante o aspecto sonoro ambiental que está posto culmina num sofrimento sem tamanho das pessoas vitimadas pela poluição sonora física, e é endossado, ao menos no Brasil, pela ineficácia do debate público para elaboração e aplicação de leis antirruído. Essas pessoas, muitas vezes, ficam expostas por longos períodos a agentes poluidores do som e se veem sem defesa e sem ter como comprovar a agressão. Como chegamos a esta situação?

---

<sup>114</sup> “[...] sus oídos dejan de ser estructuras fisiológicas y pasan a convertirse en aparatos culturales de percepción de la otredad que tienden a traducir lo diferente como inferior. Y, como es sabido, en el dominio de la inferioridad todo deviene ‘primitivo’, ‘simple’, ‘monótono’, ‘amorfo’, ‘irritante’ y/o ‘desmesurado’.”

Constantino, preocupada em expor como a poluição sonora aparece travestida de situações cotidianas e aceitas socialmente, corrobora Schafer, afirmando que a resolução está em conscientizar sobre a existência, informando sobre os perigos e instrumentalizando ações. Sob um olhar psicoacústico, não é possível afirmar e utilizar com absolutismo um termo como a poluição sonora, pois ela é sentida de maneiras diferentes por pessoas diferentes (CONSTANTINO, 2014, p. 42), ainda mais se considerarmos os conceitos schaefferianos dos atos de ouvir, que seria utilizar biologicamente o aparelho auditivo, e de escutar, que vai além, conferindo concentração e interesse por parte do receptor (ibidem, p. 43). O ouvido não tem pálpebras. Ouvimos, captamos informação sonora, o tempo todo, mas, munidos de nossa cultura e história, escutamos partes dessa informação distintamente. Atividades consideradas poluidoras sonoras têm registros desde a mitologia que, na *Epopéia de Gilgamesh*, traz a ideia do que seria um primeiro protesto contra a poluição: os deuses, irritados com o falatório e a bagunça dos homens, permitiram que um dilúvio acontecesse (TRUAX, 1994<sup>115</sup>, p. 84, apud CONSTANTINO, 2014, P. 23). Embora situações incômodas com o som sejam fartamente narradas pela História, seu estudo e a investigação de sua influência sobre os seres foram, em grande parte, negligenciados (CONSTANTINO, 2014, p. 98, 181). Basta pensar que as pessoas preocupam-se bastante em fotografar seus filhos, mas geralmente esquecem de gravar suas vozes (CONSTANTINO, 2014, p. 24-25). Obviamente, a tecnologia possibilitou um equilíbrio sobre essas mídias, mas a preocupação com a imagem ainda sobrepõe-se à do som.

Desde a Revolução Industrial, o combate à poluição é uma necessidade da humanidade, pois sua quase totalidade (excetuam-se aqui as poluições naturais, como uma erupção vulcânica) é causada pela relação que o homem estabeleceu com a máquina e a tecnologia, seja numa relação de miséria, que resulta numa poluição advinda da falta de condições de vida e de trabalho, e outra, da opulência, relacionada à ideia de consumo e descarte inconsequente (LAGO, PÁDUA, 1985<sup>116</sup>, p. 79, apud CONSTANTINO, 2014, p. 79; GUILLEBAUD, 2017, p. 2; CAPRA, LUISI, 2014, p. 451).

No Brasil, as leis sobre direito ambiental que balizam a questão da poluição sonora são, notadamente, a Constituição Federal de 1988; a Lei 6.938/1981, que define meio ambiente, poluição, poluente e poluidor; e a Resolução nº 001/1986 - CONAMA, que estabelece o conceito de impacto ambiental. Neles, contudo, as questões referentes à água,

---

<sup>115</sup> TRUAX, Barry. **Acoustic communication**. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1994.

<sup>116</sup> LAGO, Antônio; PÁDUA, José A. **O que é ecologia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

solo e ar já estão mais avançadas e têm menção mais clara na legislação, o que ainda não acontece com a discussão acerca do som, que depende, muitas vezes, de interpretações do texto da lei (FONERRADA, 2004; CONSTANTINO, 2014; SILVA, 2018).

Existe, não só no Brasil, uma necessidade de ampliar o entendimento da ideia de poluição, que vai além do sujar como evento visual, pois “[...] os fatores poluentes se sofisticaram. Podem ser invisíveis, inaudíveis, inodoros, não identificáveis pelo ser humano sem tecnologia especial” (CONSTANTINO, 2014, p. 77). Há uma carência de compreensão do som como mais do que um mero nível físico de decibel, porque a medição do decibelímetro despreza como as pessoas usam e sentem o espaço, como aproveitam e apreciam os contextos sonoros (GUILLEBAUD, 2017, p. 2; SILVA, SANTOS, 2018).

Diante da relativização cultural que *som* e *ruído* assumem na sociedade, percebe-se que, embora haja clareza nos termos da lei, uma série de questões culturais, sociais e históricas e de carência de meios num país tão diverso como o Brasil por vezes a impedem de ser cumprida. Algumas cidades brasileiras tiveram iniciativas notáveis de conscientização e alerta à população acerca da questão sonoro-ambiental como Salvador, que recebeu, em 1999, o I Seminário Brasileiro sobre Poluição Sonora, originando a Carta de Salvador, que traz afirmações como a de que “inexiste direito adquirido de poluir” e que “o livre exercício das manifestações culturais e religiosas é um direito fundamental do cidadão, mas [estas] quando ruidosas, devem submeter-se integralmente à legislação de controle de poluição sonora” (CONSTANTINO, 2014, p. 89-90). Segundo a autora, este evento ainda não apresentou resultados significativos na capital baiana. Outras duas cidades que se destacam é Fortaleza, por ser a primeira do país a ter organizado uma carta acústica<sup>117</sup>, documento que diagnostica a situação da paisagem sonora de um lugar e pode embasar discussão de estratégias para a melhoria da qualidade de vida (CONSTANTINO, 2014, p. 126); e também São Paulo<sup>118</sup> que, desde 2014, realiza a Conferência Municipal sobre Ruído, Vibração e Perturbação Sonora, na qual estive presente na primeira edição a convite de Francisco Aurélio Chaves Brito, engenheiro agrônomo, gestor ambiental e sociólogo, à época, à frente da Célula de Controle da Poluição Sonora da Prefeitura Municipal de Fortaleza.

Novamente, ganha destaque a importância de discernir o ruído como incômodo do ruído como potência, bem como o do silêncio como silenciamento. É o caso dos artigos

---

<sup>117</sup> Disponível em: <https://cartaacusticadefortaleza.com.br/>. Acesso em: 16 mai. 2019.

<sup>118</sup> Disponível em: <http://www.mapaderuidosp.org.br/>. Acesso em: 16 mai. 2019.



*Mapping Out the Sounds of Urban Transformation* (SÁNCHEZ, 2017), que apresenta o bairro de Mouraria, em Lisboa, um local próximo ao centro da cidade com uma longa história de marginalização que passou recentemente por uma revitalização organizada pela prefeitura; e *Listening to the City* (GUIU, 2017), sobre concessões sonoras em espaços públicos de Barcelona. Sánchez investiga o impacto dessa revitalização para o ambiente sensorial da Mouraria apresentando relatos de moradores e comerciantes do bairro sobre o movimento turístico nos locais. Cantorias de fados passaram de atividade cotidiana a atração turística no Largo da Severa. Caixas de som instaladas nos postes tocam *world music* na Praça do Martim Moniz, procurando substituir (o que, na prática, é encobrir) os aparelhos de som dos comerciantes do local sob a alegação de um turismo aural, que quer entregar ao visitante uma experiência “exótica, porém, auditivamente confortável”. Bares estabelecidos no Largo do Intendente há mais de 30 anos começam a ser denunciados por moradores porque sua presença ali estimula a presença de pessoas na rua tarde da noite. Neste último caso, os donos dos bares desconfiam que as denúncias tenham sido forjadas em prol da revitalização, já que alguns afirmam terem isolado acusticamente seus estabelecimentos e que não são responsáveis pelas pessoas fora do bar (SÁNCHEZ, 2017, p. 162).

Guiu apresenta dados de uma pesquisa de campo que executou, em três anos, 4 fases de escuta e gravação na cidade: (1) à beira-mar, (2) espaços sonoros urbanos considerados representativos, com gravações semanais sempre nos mesmos horários, (3) espaços urbanos em mudança e (4) marcas sonoras de eventos públicos e de encontros efêmeros. Barcelona é conhecida como “a cidade festiva” pelas performances frequentes pelas ruas e pela exposição midiática. A escuta cidade foi a partir da ideia de *significado ressonante*, o que vai além da ideia de *fenômeno acústico*, necessária para ouvir a cidade que soa como “ator coletivo” (GUIU, 2017, p. 170-171). O fator turístico tem destaque na investigação porque foi ele que suscitou a regulação de práticas e de comportamento sonoro, com ênfase no cuidado com áreas residenciais. Isto está sendo feito através de uma “política pedagógica” que utiliza mensagens escritas e faladas espalhadas pela cidade a fim de induzir o comportamento cívico através de uma identificação com a cidade. Na orla, estão espalhados pela areia balões com mensagens, além de 24 alto-falantes que emitem mensagens gravadas, todos simulando uma personificação “da praia” que, visando sua conservação, fala verbalmente ao banhista,

assemelhando-se a uma piscina pública (CANTAVELLA, SÁNCHEZ FUARROS, 2010<sup>119</sup> citados por GUIU, 2017, p. 180). Agora, o que mais chama a atenção neste artigo é o termo “brasilização do som” que se refere, no macro, a uma globalização de sons musicais na cidade e na orla, mas que, no micro, está ligada aos *chiringuitos* ou bares da orla, cada qual com sua caixa de som tocando o que eles chamam de batucadas, angariando a simpatia dos clientes, por um lado, e a ira de vizinhos, por outro.

O fato é que, em todos esses casos, existem elementos que coexistem: o morador, o turista, o poder público, o comerciante e sua fonte de renda. Veja que é muito difícil fazermos conjecturas sobre quem pode mais naquele espaço, sobre quem tem mais direito a soar, a calar ou a moralizar.

A revitalização de um lugar resulta em mudanças no ambiente sonoro, e a atmosfera musical cria um enclave acústico que funciona como envelope sônico no qual certos repertórios miram no exótico, mas acertam na “paisagem sonora sanitizada”. Os processos de transformação urbana produzem novas sensibilidades sônicas e aurais. A depender da maneira como isso acontece, sons que antes eram tolerados passam a ser percebidos como barulhos irritantes e terminam se tornando ofensas criminosas (SÁNCHEZ, 2017, p. 165). Em suma, nesses dois casos, a recepção do turista está conectada à ideia de vender estereótipos como o DJ colocado na praça para tocar *world beat* (SÁNCHEZ, 2017, p. 160) ou a música brasileira dos *chiringuitos* (GUIU, 2017, p. 183). É muito provável que ele não acesse a experiência cotidiana que é compartilhada nesses lugares que fazem todo dia a mesma coisa, gerando, também, um espaço sonoro específico do lugar.

Sobre as possibilidades de invasão do som, notadamente uma caracterização de poluição sonora, a monografia *Invasão de privacidade: conflito entre vizinhos decorrente da poluição sonora na cidade do Rio de Janeiro* (BAMBERG, 2009) elucida relatividades, relativismos e postura cidadã. É resultado de processo judicial do autor, vítima de poluição sonora, que tramitou entre os anos de 2002 e 2009. Segundo ele, o problema vai além do desconforto causado, porque é soma de incidentes bastante prejudiciais, mas que, por acontecerem isoladamente, são de difícil detecção e análise. A vítima é a única pessoa que consegue a visão – e audição – do todo, enxergando muitas vezes sozinha a amplitude do

---

<sup>119</sup> CANTAVELLA; SÁNCHEZ FUARROS. **Ciudad sonora:** acústiques del litoral de Barcelona - Una aproximación etnográfica a l'espai sonore urbà. Barcelona: IPEC, 2010.

problema (BAMBERG, 2009, p. 11). Tal dificuldade de materialização, devidamente analisada e discutida no Capítulo 6, confirma-se a partir das falas dos sujeitos.

O direito à propriedade está previsto no Código Civil brasileiro e a importância de sua função social aparece na Constituição Federal. A primeira questão ressaltada pelo autor, causa de muitos problemas entre vizinhos, como é o caso corrente, é a da interpretação equivocada do texto da lei. No artigo 1.228 que versa sobre propriedade, consta que “o proprietário tem a faculdade de usar, gozar e dispor da coisa, e o direito de reavê-la do poder de quem quer que injustamente a possua ou detenha” (BRASIL, 2002). Uma interpretação bastante comum, segundo o autor, coloca o direito de propriedade como sinônimo de direito absoluto de uso e gozo (BAMBERG, 2009, p. 11). A função social só se estabelece satisfatoriamente quando o direito de propriedade é respeitado nos termos jurídicos, possibilitando ao “Estado Democrático [...] assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos” (BRASIL, 1988). Em termos de conhecimento popular, esta máxima é entendida como: o meu direito acaba quando começa o do meu próximo.

Quando este próximo é o vizinho, os direitos de todos estão sob a condição de contiguidade, mesmo que os muros ofereçam a ilusão de que ela não existe. Em algum momento, haverá a necessidade de ceder e tolerar em favor do convívio social saudável conforme previsto no fundamento da dignidade humana da Constituição Federal (BAMBERG, 2009, p. 23, 25).

A invasão de privacidade pela poluição sonora é entendida pelo autor como “privacidade territorial vinculada à propriedade sob domínio, [...] aquela decorrente de interferências originadas por terceiros que atingem propriedades vizinhas” (2009, p. 33). Configura-se como algo “grave e pernicioso” porque, como dito antes, muitas vezes acontece num paradoxal ‘silêncio social’ onde somente a vítima tem consciência e sofre as agruras da situação (BAMBERG, 2009, p. 26). A onda sonora desconhece barreiras na grande maioria das vezes. Por não deixar resíduos perceptíveis a olho nu, a preocupação geral das pessoas em relação à poluição sonora é baixa (BAMBERG, 2009, p. 29). O que muitos não consideram é que o som, mesmo baixo, mas contínuo, também causa problemas, sendo a educação da população sobre o tema algo primordial e sem a qual a moléstia social da poluição sonora se estabelece (BAMBERG, 2009, p. 30). No intuito de evitar algum desconforto social, muitas vítimas preferem calar-se e amargar um desconforto pessoal diante do problema, gerando,

entre outros agravantes, ausência de informações formais junto aos órgãos de fiscalização (BAMBERG, 2009, p. 37). Quando reportados, os atos de poluição sonora podem configurar desde atos ilícitos, prevendo indenização pelos danos materiais ou morais causados, a ilícitos penais, com penas de reclusão quando a perturbação sonora causa, por exemplo, aceleração de parto ou incapacidade para as ocupações habituais (BAMBERG, 2009, p. 48).

Para que um ato lícito, o direito à propriedade, gere um resultado ilícito, existe como vilão do processo a falta de respeito ao direito alheio. A contiguidade inerente às vizinhanças deve ter o uso e gozo de suas propriedades submetidas às funções sociais, e não tanto à divisa de muros ou paredes. Por seu aspecto acumulativo e por vezes despercebido, a poluição sonora pode ser danosa ao ponto de prejudicar até a economia de um local. O autor conclui que os elementos que geram e mantêm o problema são três: falta de entendimento sobre ele, falta de conhecimento da lei e inércia dos entes estatais. Sobre as soluções comumente usadas, diz que as pessoas tendem a parar de procurar respostas quando encontram uma que lhes serve, e continuam utilizando esta resposta mesmo quando os contextos de tempo e objeto do problema mudam, o que arrasta soluções mais consistentes e deixa amalgamado o entendimento comum sobre o que é poluir sonoramente. Novak (2015) mencionou em seu artigo *Noise*, já apresentado neste capítulo, algo parecido que acontece no Japão, onde rigorosas leis antirruído existem, mas são raramente aplicadas porque o povo japonês hesita em reclamar diretamente sobre barulho (NAMBA, 1987; DOLAN, 2008, apud NOVAK, 2015, p. 132).

A hegemonia da visão e a consequente disparidade entre audição e visão que experimentamos atualmente no mundo é descrita por Sterne em termos de uma *ladainha audiovisual* - diferenças inquestionáveis entre ouvir e ver que são garantias para sustentar uma série de argumentos, com destaque para o legado do espiritualismo cristão (STERNE, 2003, p. 15, apud STERNE, 2015, p. 66-67). Percebam a semelhança entre as afirmações sobre a visão e o que é encontrado na maioria das legislações no tocante à propriedade:

- audição é esférica, visão é direcional
- audição imerge no objeto, visão oferece uma perspectiva
- o som vem até nós, mas a visão viaja até o objeto
- audição é sobre interiores, visão é sobre superfícies
- ouvir requer contato físico com o mundo exterior, ver requer distância dele
- ouvir te posiciona dentro do evento, ver te dá uma perspectiva dele
- a audição tende para a subjetividade, a visão, para a objetividade
- ouvir nos traz ao mundo dos vivos, ver nos leva à atrofia e à morte

- ouvir é sobre afeto, ver é sobre intelecto
- a audição é um sentido temporal, a visão é um sentido espacial primário
- a audição é o sentido que nos deixa imersos no mundo, enquanto a visão nos remove dele (STERNE, 2003, p. 15, apud STERNE, 2015, p. 66-67, tradução minha<sup>120</sup>).

Legislações antirruído consideram o ato biológico de ouvir na definição da unidade de pressão sonora permitida, o decibél, mas aplicam a isto a ideia *visual* de propriedade. Assim, temos, *numa situação real*, um sujeito ouvinte no centro de discussões públicas e de especialistas sobre espaço sônico, mas que é mensurado, na legislação, a partir de um sujeito ideal representado por equipamentos de escuta *numa situação virtual e prescrita* (STERNE, 2015, p. 70). Em suma: quem ouve é um ser humano, mas quem avalia se essa audição está sendo incomodada é uma máquina. Esta é a receita para leis ineficazes, cidadãos não contemplados em seus anseios sonoros - seja para realizar sua manifestação cultural, seja para reclamar de som abusivo, silenciamento de uns e liberdade para outros.

Afinado com outros autores constantes desta revisão, Bamberg demonstra maneiras pelas quais o som pode ter uma presença tão ou mais estarrecedora do que um indivíduo invasor, que tolhe nossa liberdade de escolha dos elementos – neste caso, sonoros – que preferimos ter em nossos contextos íntimos. Tal qual a água, o som “se esparrama”, desconhecendo limites. Combinado à controversa discussão interpretativa de textos legislativos, temos estabelecido um panorama negativo de interpenetrações que, apesar de sentidas profundamente pelas vítimas, são muito difíceis de serem expostas e analisadas exteriormente. É um trabalho que traz a experiência do autor transfigurada em publicação acadêmica e que demonstra como não estamos aptos a nos abster de sermos, às vezes, os sujeitos em questão.

---

<sup>120</sup> “- hearing is spherical, vision is directional

- hearing immerses its subject, vision offers a perspective
- sounds come to us, but vision travels to its object
- hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces
- hearing involves physical contact with the outside world, vision requires distance from it
- hearing places you inside an event, seeing gives you a perspective on the event
- hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity
- hearing brings us into the living world, sight moves us toward atrophy and death
- hearing is about affect, vision is about intellect
- hearing is a primarily temporal sense, vision is a primarily spatial sense
- hearing is a sense that immerses us in the world, while vision removes us from it.”

## A importância do ato de ouvir: links com o uso inteligente da tecnologia

As tendências destes trabalhos destacam a importância e a diversidade de entendimentos do ato de ouvir não como estímulo sensorial apenas, mas como a compreensão de apreender conscientemente os aspectos social, cultural, histórico e/ou humano que estão sendo comunicados ali. Aliado a isso, muitos desses estudos fazem menção a uma relação entre o ato de ouvir e um uso inteligente da tecnologia no sentido de potencializar a escuta com fins de melhora de qualidade de vida em oposição ao aceite do entorpecimento hegemônico da atualidade.

A presença do som pode ser comparada a uma presença física que, conforme Bamberg (2009), pode se configurar em igual invasão de privacidade que uma pessoa proporciona ao tolher nossa liberdade em dado momento, sendo, às vezes, pior do que a presença física porque desconhece o limite visual de anteparos como muros ou paredes, se esparramando facilmente e sendo difícil a sua contenção.

Além dos marcos sonoros descritos por Schafer, Constantino (2014) aponta também o que chama de rastros sonoros, as *songlines* australianas. Historicamente, as terras eram passadas de pai para filho e seus elementos - pedras, riachos, caminhos - eram cantados. Assim, cada lugar possuía uma canção que era conhecida por provavelmente todos no país. Apesar de tradições como esta, a ideia de estabelecer pontes entre som e aspectos geográficos é bastante recente. Os estudos de paisagem sonora podem promover um significativo avanço na compreensão das relações que o ser humano estabelece com os sons e com o meio ambiente (PANITZ, 2012<sup>121</sup>, apud CONSTANTINO, 2014, p. 147-145). Com base em Panitz, a autora menciona a abordagem francesa de considerar o território como centro de uma geografia da música (CONSTANTINO, p. 147). Território, espaço, região, lugar, entre outros, são termos da geografia para se referir a onde se está, de onde se sai e para onde se vai. Os limites entre eles é fugaz e inconstante. Um dos autores mais conhecidos da área que falam sobre isso, Yi-Fu Tuan, é mencionado pela autora para destacar dois anseios humanos que são determinantes nesses contextos: a segurança (lugar) e a liberdade (espaço): “estamos ligados ao primeiro e desejamos o segundo. [...] o espaço é um símbolo comum de liberdade

---

<sup>121</sup> PANITZ, L. M. Geografia e música: uma introdução ao tema. IN: **Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**, Barcelona, v. 17, n. 978, maio 2012. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-978.htm>. Acesso em: 23 fev. 2014.

no mundo ocidental, [...] permanece aberto, sugere futuro e convida à ação” (TUAN, 1983<sup>122</sup>, p. 3,61, apud CONSTANTINO, 2014, p. 149). Os espaços podem, como lugares, assumir conotação positiva ou negativa, a depender de fatores como pertencimento, dor, acolhimento, portabilidade - a bíblia é um lugar. Funcionou como uma “pátria portátil” para os judeus durante séculos (GLASMAN, 2001<sup>123</sup>, apud CONSTANTINO, 2014, p. 151). Quando em conotação negativa, estabelece-se uma relação topofóbica com o espaço ou o lugar. Quando positiva e/ou neutra, a relação é chamada de topofílica (TUAN, 1990). Estes termos não tratam especificamente de aspectos sonoros, mas têm grande aplicabilidade a eles. Criadas para tratar de sons, as expressões geofonia, biofonia e antropofonia representam uma materialização científica importante para os estudos dos sons naturais, dos organismos vivos e do homem, respectivamente (KRAUSE, 2013; CONSTANTINO, 2014, p. 158) quando consideramos o quão incipiente e insipiente é ainda o quadro de discussões da Ecologia sobre questões sonoras desde a criação do termo em 1869 por Erns Haeckel.

Nesse sentido, a relação muitas vezes nefasta entre o caráter invisível do som e seus efeitos na saúde é real e difícil de ser detectada quando o poluente é sonoro, porque os resíduos não são visíveis e é pouca a importância dada em geral, embora as consequências para as vítimas possam ser irreversíveis. Quando faz-se algo, na maioria das vezes é já numa situação limite, com ocorrência de poluição sonora de longa data. Para que uma vítima de poluição sonora seja considerada, ela terá de mostrar sinais visíveis de prejuízo, e a subjetividade desses sinais é que torna o processo todo ainda mais moroso e doloroso. As tabelas que estabelecem os níveis de ruído estão obsoletas, segundo Constantino. Sons classificados no limiar da dor, como o de um jato decolando a 60 metros do receptor, conferem ao ouvido impressionantes 130 dB (MOTA, 1999, p. 94, apud CONSTANTINO, 2014, p. 101). Tal intensidade é hoje facilmente encontrada em discotecas e no recreio de escolas. A relação entre fatores climáticos e tolerância ao som, como já apontado aqui no trabalho de Archer (1964) e Schafer (2001, p. 304), é corroborada neste trabalho ao demonstra que quase todo o conhecimento relacionado a controle de ruído urbano vem de países de clima temperado ou frio (NIEMEYER, SLAMA, 1998<sup>124</sup>, apud CONSTANTINO, 2014, p. 99).

---

<sup>122</sup> TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

<sup>123</sup> GLASMAN, Jane B. Escritura e judaísmo. IN: **Revista Morashá**, n. 33, jun. 2001.

<sup>124</sup> NYEMEYER, Maria L.; SLAMA, Jules G. O ruído e a cidade: IN: RIO, Vicente Del (Org.). **Arquitetura**: pesquisa & projeto. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

No artigo *El campo sonoro y el oído de la sociología*<sup>125</sup> (PÉREZ-COLMAN, 2015), o autor propõe o estudo do campo sonoro como teoria do que chama de ouvido social, de modo que se incentive a contemplar o mundo sonoro como uma dimensão inseparável da análise sociológica. O campo sonoro, parafraseando Durkheim, é entendido como um sistema solidário cujas partes - espaços, atores, participantes ou instituições - estão ligadas e vibram em uníssono.

Mais do que a sensação física produzida no ouvido pelo movimento vibratório dos corpos através do meio elástico do ar, o som possui sentidos subjetivos atrelados à atividade musical, ecologia acústica, utilização de idiomas e comunicação sonora em diversos tempos, lugares, culturas, economias ou políticas. Na investigação etnográfica da sociologia, porém, a audição se dilui ficando em segundo plano, como se os aspectos analíticos a desvanecessem (PÉREZ-COLMAN, 2015, p. 109). As nuances de fala podem, no descuido de um instante, passar despercebidas, consideradas como “apenas mais algumas palavras que o entrevistado disse”. O autor destaca nomes do campo de estudo da sociologia da música e alguns temas abordados, como a fenomenologia da ação musical conjunta estudada por Alfred Schütz (2003), Theodor Adorno (2009) e a produção cultural de novos ouvintes no marco da cultura de massas moderna, H. Stith Bennet (1980) e seu estudo sobre músicos de rock; Murray Schafer e o trabalho sobre ecologia acústica, questões de contaminação acústica discutidas por García Sanz e Garrido (2003), Steven Feld e o estudo dos sons dos bosques tropicais de Papua Nova Guiné (1994), Holger Schulze (2012) que discute a experiência sonora da modernidade com a presença das tecnologias, propondo modificar modelos já consolidados historicamente que falam do som ou da música como seres não-corpóreos, etéreos e não-físicos, e Bourdieu (2002) e sua teoria do campo social e da homologia estrutural entre suas partes constituintes.

O que o autor chama de *audição sociológica* nem sempre irá corresponder a uma *audição social* propriamente dita. A segunda se refere a uma audição que considere o entorno do que está sendo dito, ao passo em que a primeira realiza uma audição mecânica, quase que quantitativa, de características apenas *sonoras*, desprezando alguns significados *não sonoros* inerentes (PÉREZ-COLMAN, 2015, p. 110), como num estudo que utilizou máquinas para

---

<sup>125</sup> O artigo é uma continuação do trabalho feito na tese do autor sobre a configuração de espaços vinculados à experiência sonora e do trabalho iniciado no grupo de investigação MUSYCA-UCM (Música, sociedade e criatividade artística), na Universidade Complutense de Madri.



“ouvir” mais de 400 mil canções – feito quase impossível para o ouvido humano se considerarmos o tempo necessário para tal - concluindo que existe uma homogeneização sonora dos produtos da indústria cultural da música popular. Pérez-Colman critica o teor da conclusão humana publicada, uma vez que foi tomada a partir de dados fornecidos por máquinas, podendo ter gerado um resultado quantitativo não correspondente à realidade dos contextos. Uma conclusão desta pode ter sido aceita porque a racionalização musical do ocidente deixa evidente nosso *habitus* como corpo formando calos que moldam a corporeidade e a sensorialidade - analogia dermatológica que o autor fez com memórias referentes a incômodos acústicos.

A solução para este tipo de questão é proposta pelo autor alia o *habitus* como orientação ao entorno físico, descrito por Bourdieu como algo que ocorre em nosso corpo sociocognitivo que apreende a significação do que vivenciamos; a ecologia do som, que aborda a materialidade sonora como aspecto da ordem fisiológica da vida social, tendo como expoentes Durkheim e Murray Schafer; aspectos de som e tecnologia sobre esquizofonia e gravações, que nos permitem manipular um momento musical e transformá-lo, por exemplo, em mercadoria ou num objeto artístico independente do som que o gerou; campos de atividade musical e interações sonoras, que apontam as diferenças entre contextos com uma potencial participação do público, de atuação de um grupo se apresentando para outro, ou contextos de “alta fidelidade” referentes à gravação de um registro sonoro. Todos esses âmbitos são geradores de interações sonoras, “série de situações ou processos nos quais os atores, instituições ou objetos, mas fundamentalmente corpos estão interligados com motivo ou dependendo de tais marcos ou espaços acústicos” (PÉREZ-COLMAN, 2015, p. 115, tradução minha<sup>126</sup>). Como as ações sociais são ações orientadas às ações dos demais atores, o sentido subjetivo aqui é algo fundamental e do qual não podemos abster a dimensão sonora, como no conceito de *lift-up-over sounding*, de Feld, uma atenção à dupla dinâmica de inter-relação sonora acústica e social.

O *habitus* de um som, hoje graças à gravação fonográfica e também à imagem construída ao redor do músico, pode ser expressado num disco, que não traz somente os músicos e seus instrumentos, mas também produtores e engenheiros de som, como gravam e como mixam a música, a maneira como incorporam sensibilidades musicais e afetivas. A isto

---

<sup>126</sup> “[...] serie de situaciones o procesos en los que actores, instituciones u objetos, pero fundamentalmente cuerpos, se entrelazan con motivo o dependiendo de dichos marcos o espacios acústicos.”

se dá o nome de objetivação sonora. Relacionada a ela está a homologia sonora, que estabelece uma relação análoga ou isomórfica entre formações sociais como música, classes sociais e sistemas simbólicos de consumo, que pode ser observada, por exemplo, na performance da canção “My Generation”, do The Who. A destruição dos instrumentos ao fim da música e a alta intensidade sonora firmam homologias entre a canção, o grupo, os seguidores, a mensagem da letra, os bairros que a banda frequentava, o uso de anfetaminas, entre outras coisas (PÉREZ-COLMAN, 2015, p. 117).

O campo sonoro pode, portanto, ser substituído pelo termo ouvido social, dando conta dos espaços sonoros físico e subjetivo. Na conclusão, Pérez-Colman entende o campo sonoro como campo magnético a partir de Bourdieu, como espaço ecológico ou paisagem sonora a partir de Schafer, com um ponto de contato estabelecido com o conceito de *lift-up-over sounding* que interliga o corpo à tomada de consciência global, e outro ponto relativo à objetivação e à homologia sonora destacando a capacidade de incidência do mundo sonoro na criação de sentidos sociais. Tal compreensão, segundo ele, possibilitaria uma sociologia baseada tanto em fenomenologia da percepção aplicada à sociologia do corpo no contexto da modernidade como seria também uma investida para aplicação do alcance da teoria do *habitus* como hexis corporal orientada ao mundo dos sons.

Este trabalho demonstra como é importante o ato de ouvir, conferindo importância fundamental à recepção do som não só como estímulo sensorial, mas como percepção consciente de algum aspecto social, cultural, histórico e/ou humano. Além disso, enfatiza com um uso eficiente da tecnologia nos munirá de subsídios que potencializem nossa escuta em lugar de entorpecê-la.

### **Fronteiras não estanques: viabilidade de questões sonoras que poderiam ser abordadas pela Música**

O principal avanço sinalizado pelas publicações é a capacidade de demonstrar a viabilidade de questões sonoras que poderiam ser estudadas, analisadas e complementadas por nós, músicos. Cada um dos trabalhos deixa clara a importância e atuação do profissional de música e de como seu papel perante os problemas de pesquisa seria de importância decisiva na discussão, resolução e ressignificação das questões propostas.

A atuação do músico no estudo do som também é defendida em trabalhos publicados fora da área da Música como uma medida eficiente de alerta sobre o quadro de assédio

sonoro que existe em praticamente todos os contextos, principalmente os coletivos, de nossa sociedade. Para tal, este músico teria que extrapolar o som musical, ou “som-música”, entender o som em geral como objeto de seu estudo investigativo (CONSTANTINO, 2014, p. 61, 64, 102, 119). Da sala de espera à música de espera durante a ligação telefônica, das lojas aos carros de som em campanhas eleitorais e propaganda, estamos cercados de música compulsiva e compulsória, presença constante chamada de violência e contaminação acústica (MIYARA, 1997<sup>127</sup>, apud CONSTANTINO, 2014, p. 67), porque quase sempre inexiste a opção do silêncio, que é considerado negativo por muitos, significando solidão, abandono ou até mesmo morte (SCHAFFER, 2001 p. 354; CONSTANTINO, 2014, p. 66).

A violência acústica caracteriza-se por causar dano, incômodo e sensação de impotência, embora não seja necessariamente intencional, pois é muito comum que o agressor não tenha consciência da mesma. Miyara lembra que a violência em si é ilegal, incluindo a acústica, embora a falta generalizada de meios para fazer cumprir as leis que conduzam a um estado de impunidade sonora coletiva (CONSTANTINO, 2014, p. 67).

A autora classifica, nesse contexto, dois tipos de ruído. O primeiro seria a música-ruído, *earworms* ou *brainworms*, com base em Oliver Sacks (2007, p. 51); e o segundo tipo seria o ruído-música, uma nova perspectiva de utilização e recebimento do ruído como ingrediente composicional, tendo como expoentes Luigi Russolo, em 1913, e Pierre Schaeffer a partir de 1948.

Afinada com os ideais de paisagem sonora de Schafer (2001) e a ideia de topofilia de Tuan (1990), Constantino defende a necessidade de gestão para com a paisagem sonora atual e de planejamento para o futuro. Há, na ação multitarefa entre as áreas, uma luz no fim do túnel. No sistema emissor - ambiente - receptor, as propostas de ação são consenso entre os pares. O emissor necessita redimensionar o ato no tocante à intensidade, de maneira análoga ao que já se faz com o racionamento da água e da energia elétrica. O ambiente deve ser balizado com as técnicas de construção e de materiais isolantes já existentes, e o receptor, além de bem informado, deve aprender a solicitar a diminuição do volume. Estas ações são sintetizadas nas já mencionadas cartas acústicas, uma rica ferramenta de trabalho da área da Geografia para incluir no aspecto ambiental o âmbito sonoro. Por enquanto, a maioria das

---

<sup>127</sup> MIYARA, Federico. **Violência acústica: nuevo o viejo transtorno?** [1997]. Disponível em: <http://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/viol-ac.htm>. Acesso em: 20 mai. 2003.

soluções tem sido apontada por pessoas com a qualidade de vida ameaçada pela poluição sonora.

Um dos limites que se observa encontra consonância com trabalhos da área da música. Entender a solução do aspecto sonoro sob uma visão higienista aos moldes de Schafer, como fez Constantino, em vez de ajudar, acaba por limitar a discussão. Constantino, por exemplo, termina seu livro indagando-se se seria possível civilizar a Terra e o som, considerando que há uma disparidade notável entre os avanços das conquistas acústicas e o abuso sonoro existente. Cartas como as de Salvador (1999) e a de Belgrado (1975) demonstram que, mesmo com o passar dos anos, os anseios com relação ao meio ambiente e aos sons continuam os mesmos, e os caminhos para resolver impasses deles ainda precisam ser percorridos. Para o Brasil, propõe uma adaptação da Carta de Belgrado para a conscientização sonora:

Numa educação ambiental sonora, os objetivos da Carta de Belgrado poderiam ser: conscientização dos sons, como primeiro passo para uma gestão sonora, em todas as faixas etárias, começando na infância, através de informação e educação ambiental; conhecimento do som em si e dos males provocados pelo seu abuso; comportamento de respeito acústico pelo outro; competência (ou sua busca) para resolver problemas sonoros; capacidade de avaliação dos projetos públicos; participação na melhoria da qualidade acústica (CONSTANTINO, 2014, p. 178).

Seja pela invisibilidade das ondas sonoras ou pela omissão e passividade das pessoas, os subprodutos do som nos rodeiam como se fossem o preço que devemos pagar pela modernidade e pelos confortos tecnológicos, e nós aceitamos tacitamente. “Quando os sons ultrapassam os limites saudáveis para o ser humano, não se trata mais de se discutir ética, mas sim sobrevivência” (idem, p. 182).

## **Produção correlacionada em outras áreas do conhecimento**

Nesta última parte, apresento trabalhos de áreas diversas que apresentam raciocínios complementares entre som, música, meio ambiente e relações humanas. Embora não guardem relação declarada com o tema da ética sonora, são discussões pertinentes para finalizar esta revisão observando alguns entendimentos ecológicos singulares que aliam o aspecto sonoro a determinados gêneros musicais e identidade de gênero.

## Abordagem ecológica do som

As publicações selecionadas falam sobre contextos brasileiros a partir de discussões identitária sobre o funk (TROTТА, 2016; SILVA, 2012) ou o forró eletrônico (TROTТА, 2012; COSTA, 2012), conhecido também como “forró de plástico” e sobre dois aspectos definidores de suas estéticas: a intensidade sonora e a utilização significativa do registro grave (PEREIRA, CASTANHEIRA, 2011). A escolha se deu para demonstrar apenas um entre os muitos panoramas possíveis que a discussão entre música, meio ambiente e sustentabilidade pode assumir na sociedade e na literatura científica.

Como práticas sociais, o funk, o forró eletrônico e outros gêneros foram ou estão relegados a um caldeirão de música popular condenada, em contrapartida àquela que é romantizada, como a bossa nova, a música erudita e alguns tipos de música *pop* e o samba – embora este, especificamente, já tenha estado do outro lado no início do séc. XX (SANDRONI, 2001). Não só por isso, mas em grande parte por ter vertentes tratando de assuntos que envolvem narcotráfico, violência e tortura, o gênero funk sofre, como um todo, associação com uma sensação subjetiva de incômodo que provém da vulnerabilidade frente à escolha musical alheia e nos causa um sentimento de “impotência reforçado pela sonoridade e pelas simbologias associadas a repertórios que atrapalham o nosso caminho, nosso sono, nossa viagem, nossa calma” (TROTТА, 2016, p. 86). O autor cita os chamados “rolezinhos” para ilustrar que esse incômodo é geralmente resultado de conflitos ético-morais, desafiando o senso comum e expondo diferentes estilos de vida e códigos de conduta. Para tentar modificar essa visão, surgiu o funk ostentação, uma vertente que não trata de violência nos moldes dos chamados funks proibidos. Tem seu mote nos carros, correntes de ouro e nas figuras dos MCs. Tais estratégias de mudança comportamental têm levado o funk a “transitar em determinados canais hegemônicos da grande mídia” (TROTТА, 2016, p. 95-96), gerando uma aceitação paulatina da audiência, assim como ocorreu com o samba em outro momento da história da música brasileira.

O forró eletrônico, consolidado na década de 1990, numa época na qual pululavam as duplas sertanejas do Sudeste, surge no Nordeste no final da década de 1970, ressignificando a ideia do vaqueiro, do peão e do sertão. Os jovens de cidades como Campina Grande (PB) ou Caruaru (PE), frente às práticas e imaginários em voga na época, como lançamentos no cinema ou a vida urbana de interior como um todo, começaram a demonstrar

novos modelos de identificação musical, consolidando aos poucos um novo mercado musical que ressignificou o forró para estas pessoas (COSTA, 2012, p. 132). O gênero ainda carrega a ideia da força necessária para tocar a sanfona, em geral associada a homens, mas incorpora elementos como o naipe de metais e a intensidade sonora, voltando seu consumo para públicos mais jovens que têm no paredão de som seu “signo de qualidade” (TROTТА, 2012, p. 162; COSTA, 2012, p. 187). A temática discursiva é, predominantemente, de apelo sexual, com estruturas musicais simples e reprodução em massa dos *hits*, embora algumas bandas como Mastruz com Leite tenham mantido em seus repertórios algumas músicas que cantam aquele sertão de outrora (COSTA, 2012, p. 136, 190). Tudo é maximizado em referência ao contexto capitalista no qual o gênero se insere: a caixa de som é mais potente, a *fulô* no cabelo da sertaneja virou o desfile de grifes nos corpos das dançarinas, a sala de reboco deu lugar a um local onde cabe uma multidão que se encanta com o show de luzes vindo do palco onde as bandas se alternam (COSTA, 2012).

A abordagem ecológica advogada pelos autores nestes trabalhos repousa na tese de que os gêneros, sendo símbolos identitários das gentes que os produzem e consomem, representam de forma satisfatória suas histórias, vontades, falas e diversão. Assim, temos que a intensidade sonora é quesito fundamental na estética sonora não só destes, mas também de gêneros como hip-hop, pagode, rock e sertanejo (PEREIRA, CASTANHEIRA, 2011, p. 138; SILVA, 2012, p. 69). Esta característica está associada ao pertencimento a lugares e repertórios (TROTТА, 2012, p. 153-157; TROTТА, 2016, p. 93), promovendo ocupações de contextos onde antes “não havia nada”, como quando se ouve música do celular sem fones de ouvido (SILVA, 2012, p. 69-70). Com relação à identidade de gênero, sinaliza a ostentação associada ao machismo que tem poder de consumo e o faz vorazmente, sendo o paredão um “aferidor da masculinidade” através do volume (TROTТА, 2012, p. 166; TROTТА, 2016, p. 93); bem como a homofobia um elemento importante dessa masculinidade baseada na superioridade (WELZER-LANG, 2001<sup>128</sup>, apud SILVA, 2012, p. 65). O consumo da tecnologia não se observa somente na posse de paredões suntuosos, mas também de aparelhos menores como celulares e notebooks de última linha que atuam consolidando um modelo de masculinidade hegemônica e globalizada (SILVA, 2012, p. 68). Uma possível explicação para isso é que, quando criados, os aparelhos *high fidelity* deram vida a desejos masculinos como desbravar o

---

<sup>128</sup> WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Revista de Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.

universo ou conquistar uma bela mulher no sentido de posse. Assim, ao possuir a tecnologia, o homem em questão figuraria como possuidor de todas as possibilidades que com ela viriam (PEREIRA, CASTANHEIRA, 2011, p. 133-134).

A discussão sobre som, gênero e status é uma tendência que será explorada no processo analítico do Capítulo 6 por guardar relação com o tema e ser bastante recorrente na fala dos sujeitos, em sua maioria, homens.

### **Som, silêncio, poder e silenciamento**

Toda a tecnologia que permitiu tanto o controle quanto a criação de sons mais graves e potentes já vinha sendo desenvolvida desde a década de 1930, mas seu uso foi conservador por várias décadas. O som era visto como elemento secundário e os ouvintes não demandavam fidelidade e intensidade sonora como têm feito nos dias atuais (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, p. 137), o que explica movimentos como o *noise*, que propõe justamente uma extensão da experiência da escuta musical:

Nos dias atuais, o *noise* pode ser pensado como herdeiro direto de outros gêneros experimentais, como o *industrial*, que trabalham com elementos sonoros extremos, seja em termos de volume, seja em termos de timbres e massa sonora. As performances de *noise*, como as de um artista como Zbigniew Karkowski, por exemplo, parecem reeditar todo o material sonoro que se quer afastado dos ouvidos, considerado como poluentes auditivos. [...] A força, ou perturbação do *noise*, está exatamente na dificuldade de se ficar indiferente às suas provocações sonoras. O conjunto sônico que se apresenta nas performances para grupos de aficionados pelo gênero visa comumente explorar explícita e radicalmente as dimensões táteis do som, implicando muitas vezes a construção de espessas camadas sonoras estridentes que vão se metamorfoseando a partir de repetições longas e continuadas, nas quais ritmos e timbres são percebidos como alterados à medida que a escuta se torna saturada pelo próprio excesso sonoro. O que fica após uma dessas apresentações não é uma ou duas melodias para se cantarolar quando se volta para casa, mas a sensação de que todo o corpo está exausto, alterado, impactado pelos bombardeios táteis-sonoros das peças *noise* (2011, p. 139).

Segundo estes autores, o movimento *noise* é outro sinalizador de que a cultura contemporânea tem procurado se expressar através do entretenimento e sua linguagem inerente, na qual o contato físico e as experiências sensoriais – como a que o som grave promove – são maneiras eficazes de envolver o interlocutor porque nos tocam de forma monossensorial e nos despertam mais facilmente a atenção dentro de um mundo

hiperestimulado onde, ao invés de interpretarmos a experiência, nossa mera presença nela já é o que se busca – é o “estar-no-mundo”, a “epifania” (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, p. 140-141).

A consolidação destes novos modos de escuta perpassa fundamentalmente relações de poder que o som estabelece no cotidiano de quem o produz e o consome. Para Trotta, esse poder é consolidado pela predileção dos consumidores – em sua maioria, jovens – por novas tecnologias de som, não só no forró, mas também no rock, no pop e em demais gêneros em que o som alto denota potência e a sensibilidade musical está baseada na estética da saturação, que arrebatava o consumidor com elementos monumentais para os sentidos, como um palco tão grande que o olho nu não consiga acompanhar o performer sem ser por telões, com sons tão intensos que o público fique por dias com um resíduo de ruído interno (CARVALHO, 1999<sup>129</sup>, p. 15, apud TROTTA, 2012, p. 164). Já para Costa (2012, p. 15), o poder de músicas como o forró eletrônico aparece inicialmente transfigurado em tentativas de contestar ordens sociais num mundo onde a educação oferecida nas instituições não é emancipadora, mas mantenedora de ideais institucionais e onde o avanço dos recursos técnicos pode acabar exercendo um papel paradoxal de desumanização. Procurando se isentar de uma visão extremista, o autor equilibra sua discussão salientando que, apesar de um primeiro ímpeto libertador, o forró eletrônico tem representações sociais que contribuem para a manutenção de contextos de dominação (ibidem, p. 270).

Observadas nesta pesquisa sob outro prisma e com base também nas falas dos sujeitos, as relações entre som e diversão que o autor apresenta é uma tendência, mas não se alinha com as perspectivas que foram incorporadas nesse trabalho. Por isso, o viés analítico proposto por Trotta será pormenorizado e problematizado no Capítulo 7.

### **“Meu paredão é melhor que o seu”: um atestado do patriarcado**

A fim de estabelecer um olhar que se coloque provocador às publicações que trazem o som como fator identitário masculino, teço também relações entre esse masculino, o feminino e o espaço público sonoro a partir de noções básicas de patriarcado e questões de

---

<sup>129</sup> CARVALHO, José Jorge de. Transformações na sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia*. n. 266. Brasília: UnB, 1999. Disponível em: [http://www.ccs.ufsc.br/~geny/musics/\\_transformacoes.pdf](http://www.ccs.ufsc.br/~geny/musics/_transformacoes.pdf). Acesso em: 13 abr. 2010.



responsabilização de gênero (SAFFIOTI, 1995), da naturalização de papéis (SAFFIOTI, 1987) e da ideia de “cuidado” (HIRATA, 2016).

Em *O poder do macho* (1987), Saffioti discorre sobre como o patriarcado, o racismo e o capitalismo agem em prol da manutenção de um sistema de dominação macho e branco. Sem me aprofundar em cada uma dessas questões, julgo necessário, contudo, estabelecer em linhas gerais alguns aspectos da discussão da autora sobre o patriarcado que dialogam com a questão identitária de poder que o sonoro representa quando é corporificado nos paredões de som, auxiliada por Hirata (2016), que aponta como a responsabilização pelos cuidados com a casa e com as pessoas é historicamente atribuído às mulheres, sobretudo na esfera privada.

Esse cuidado, oriundo da ideia do amor pelo outro, acontece de forma gratuita e é entendido em muitas culturas como uma atribuição feminina, notadamente aumentada a sua exigência quando se trata de mulheres pobres, negras e migrantes (2016, p. 54). Quando esta mulher sai do espaço privado do lar e se ausenta parcial ou totalmente de toda a responsabilidade da tarefa de socializar os filhos, prepará-los para a vida adulta e cuidar de toda sorte de serviços que uma casa exige, ela o faz sob uma “permissão” que é legitimada socialmente pela necessidade do ganho do sustento, especificamente quando falamos de classes médias e baixas e toda a gama de variação de renda que comportam (SAFFIOTI, 1987, p. 8-9). Ao homem, na sociedade em que vivemos<sup>130</sup>, é dada a isenção dessa carga e dessa permissão. Assim, historicamente, vemos o uso do espaço público por homens com maior naturalidade.

A analogia com o sonoro é feita aqui ao observarmos o índice de homens heterossexuais que são donos e/ou entusiastas do som automotivo, dos paredões em espaço público e de aparelhagens em menor escala utilizadas dentro da propriedade privada, bem como as permissões sociais dadas ao *macho* que dialogam muito proximamente com questões de ordem jurídica, onde mulheres são responsabilizadas ou assumem a responsabilização por crimes e delitos praticados por homens ou por motivos de cuidado que as fizeram praticar tais ações, estando bastante vinculada a uma violência de gênero pautada na noção patriarcal que distorce o cuidado feminino em servidão (SAFFIOTI, 1995; HIRATA, 2016). A análise pormenorizada desse debate está nos Capítulo 6, de resultados, pois aparece fortemente nas falas dos sujeitos.

---

<sup>130</sup> Considerando que há sociedades indígenas, por exemplo, onde esses papéis têm outra conotação.

## Uma síntese: ruído, ética e as inter-relações baseadas no pertencimento

Nosso gosto musical denota o que temos prazer em ouvir. Assim, o que motiva o consumo musical de uma pessoa não é somente o conjunto de relações estéticas que construímos e mantemos, mas também relações de pertencimento com o meio, o grupo ou o contexto no qual determinadas músicas acontecem. De maneira geral, a cultura contemporânea estimula modelos de consumo sonoro que emanem mais energia física (PEREIRA, CASTANHEIRA, 2011, p. 131), tendência que aparece fortemente na fala dos sujeitos no Capítulo 6. O consumo como forma de protesto a desigualdades sociais, por exemplo, apresenta o ruído como ferramenta mais eficaz de se fazer ouvir “incomodando” (TROTТА, 2016, p. 91) e figurando assim como um posicionamento ético daquela manifestação musical. Intensidades sonoras maiores nos fazem paulatinamente ouvir mais com o corpo e menos com o ouvido, experimentando estados de hiperestímulo, necessários para que consigamos dar conta da intensidade da vida no meio urbano atual (PEREIRA, CASTANHEIRA, 2011, p. 135). Se há uma sonoridade jovem sendo estabelecida, é porque há jovens consumindo e legitimando os elementos performáticos que a constituem (TROTТА, 2012, p. 164). Outros elementos relacionados a essa discussão, como poder aquisitivo, bebida alcoólica, identidade de gênero e qualidade de vida como sinônimo de boa equalização (e, de preferência, em alto volume) estão apresentados analiticamente também no Capítulo 6.

A abordagem ecológica aqui pode ser observada no ato cultural e político que os gêneros assumem quando exigem seu lugar no mercado musical, demonstrando claramente suas crenças, legitimações e identidades coerentes com o sistema capitalista. Segundo Costa, ao defender seu raciocínio na tese sobre o forró do Rio Grande do Norte, baliza-se a questão mais pelo prisma da emancipação do que da dominação, justamente para sinalizar “determinadas armadilhas do *status quo*” (2010, p. 14) o que encontra ressonância na discussão da área da Música que clama por uma etnomusicologia que empodere e dê voz aos grupos que se encontram, a depender do contexto e do local, reconhecidos qualitativamente como minorias (ARAÚJO, 2016; LÜHNING, TUGNY, 2016).

A tendência das publicações mostra a defesa de uma discussão mais ampla e ancorada no aspecto social, e cada vez menos sob uma égide moralista ou binária de análise.

A problematização das maneiras de consumo, tirando da alcunha de *analfabetos*, *iletrados* e *massa de manobra* um grande número de pessoas que consome e gosta dessas

músicas representa um dos avanços dessas publicações. Pensamentos binários de certo-errado, boa música-música ruim são alçózes que conduzem tal discussão para muitos na sociedade. O que se observa nas publicações é que os autores tiram esses alçózes de quaisquer pedestais que possam dificultar a problematização e os colocam na roda de conversa lado a lado com outros elementos de performance e de consumo, como a questão do gosto do ouvinte, por exemplo.

Um limite observado em alguns dos trabalhos reside no fato de que os autores que apresentam legitimação de gêneros musicais não problematizam socialmente elementos sonoros como a intensidade, nem num viés calamitoso e higienista aos moldes schafferianos, tampouco no sentido de discutir potências do sonoro – como fez Obici. A atribuição da irritabilidade frente ao sonoro à diferença de idade impede que a discussão siga sem polarizar-se, porque resolve de um lado ao incluir o som intenso, mas cria outra visão extrema – a de que a irritabilidade frente ao som só pode ser implicância, chatice ou desdém com uma classe social marginalizada.

## **Considerações sobre a revisão de literatura**

A característica mais evidente nos trabalhos discutidos aqui é a visão holística acerca do som, conectado profundamente a aspectos históricos, humanos, sociais e culturais. Mais do que tratar de música, alguns casos demonstram que ela é sinônimo de um ou mais desses aspectos. É também evidente a preocupação dos autores com a história desses sons não só para entendê-los no presente, mas vislumbrá-los adiante. Não podem ser enquadrados, no campo da música, como trabalhos apenas históricos, apenas cognitivos ou apenas de cunho educativo. O que os une é o entendimento de que o pensamento ecológico não só está dialogicamente conectado às manifestações sonoras como pede para que haja um extrapolamento de fronteiras que sempre existiu na prática, mas ainda é negligenciado na academia. Por mais clichê que possa soar, música é vida!

A atuação plural que os autores assumem em seus contextos acadêmicos é característica que aparece fortemente não só nas publicações da área da Música, mas que também se observa em autores de outras áreas. Para a Música, essa característica denota uma recorrente inquietação epistemológica da área sobre definições que otimizem o olhar

sobre o fenômeno sonoro, com ênfase no sentimento de responsabilidade e no respeito para com o campo investigado.

As ampliações de olhar trazidas pelas outras áreas estudadas apresentam questionamentos que a grande maioria dos músicos categorizaria como externa à sua gama de atuação ou até mesmo como uma antítese dela, como a característica apontada pelos trabalhos de que ter um trabalho onde se atua com sons não torna alguém obrigatoriamente consciente do aspecto sonoro do mundo. Ser ouvinte – isto é, possuir aparelho auditivo saudável – não é suficiente para o entendimento e ação sonora consciente na sociedade, pois o ato físico de escutar torna-se apenas receptividade biológica se for feito sem considerar os âmbitos social e cultural. Este raciocínio está intimamente conectado à ineficácia da aplicação de leis antirruído no Brasil, resultado, segundo os autores, do panorama negativo de negligência e sensação de impotência ante o aspecto sonoro ambiental, e que gera um número significativo de vítimas desse tipo de poluição ambiental justamente por que falta à sociedade brasileira como um todo o entendimento de formarmos ouvintes agentes em lugar dos ouvintes passivos. Uma exceção nesse sentido aparece quando gêneros musicais atuam cultural e politicamente pleiteando um lugar ao sol, seja na indústria cultural, utilizando elementos performáticos, entre eles, a intensidade sonora, para posicionar suas crenças, legitimações e identidades coerentes com o sistema capitalista, seja em seus contextos geográficos de atuação. Ambos atuam por um prisma de emancipação em lugar de dominação, seja em contextos de música de massa ou em performances observadas por uma etnomusicologia de grupos diversos em algum tipo de risco social, cultural, de gênero ou de classe.

As tendências para pensarmos música e ecologia delineadas por estes trabalhos, tanto na música como nas demais áreas do conhecimento, apontam para duas acepções do aspecto sonoro ambiental: uma calamitosa, que o vê como grande problema sem solução aparente ou soluções utópicas; e outra de potência, que considera o uso inteligente da tecnologia como um facilitador para chegarmos a um panorama otimizado de criação e desfrute dos sons que nos cercam. A primeira corrobora o ideal higienista schafferiano, discutindo música, meio ambiente e sustentabilidade em detrimento dos sons de máquinas, entendidas de forma radical como poluidoras, e em favor do aumento da nossa atenção para os sons naturais. A segunda refuta essa equação, apontando o uso não obsolecente da tecnologia como caminho para a sustentabilidade sonora. Inclusa nesta visão está também a

inserção efetiva do ruído – relacionado não somente ao elemento sonoro da intensidade - na música e na sociedade como mais uma forma de expressão humana, o que, segundo os autores, possibilitará à música uma gama maior de possibilidades para incorporar simbolismos e inerências sociais, culturais e humanas, evitando assim análises binárias ou moralistas.

Autores defensores das duas tendências unem-se em um ponto: é necessário colocar o ato de ouvir como aspecto central e definidor dos dias que virão, uma vez que entende-se que a causa atual da maioria dos problemas do mundo é o homem, e não mais uma causa natural ou oculta (embora esse entendimento seja uma falácia, uma vez que o próprio conceito de “problema” só passou a existir com a existência do ser humano). Schafer já havia proposto a criação de uma disciplina para estudar casos que relacionem ruído e perda de audição. Muitos anos depois, Obici propôs uma clínica de escuta. Ambos, cada qual a seu modo e inseridos em seus contextos de investigação, procuram promover a discussão sobre o ruído, convidando as pessoas a pensarem sobre o que ouvem. A diferença entre essas duas tendências é o nível de naturalidade e de alarde perante a cultura auditiva e seus desdobramentos positivos e negativos. Enquanto o ato de ouvir não for tratado com a seriedade devida, não conseguiremos nomear e nos referir adequadamente aos sons e seus efeitos em nós. Para pensarmos em relações ecologicamente musicais e musicalmente ecológicas, necessitamos de adequabilidade conceitual para os sons e seus efeitos, e, principalmente, de empatia. Enquanto isso não acontece, teremos problemas com poluição sonora.

De maneira geral, os trabalhos demonstram, juntos, a preocupação em se discutir *diversidade* em lugar de *diferença*, uma perspectiva contemporânea das ciências humanas que vem ganhando terreno em áreas mais específicas como a etnomusicologia. O aumento das discussões que levam à ampliação do olhar científico sobre uma visão ecológica da música constituem importantes avanços, mesmo que ainda com caráter de assepsia sonora predominante, o que evidencia nossa enorme necessidade de falar séria e constantemente sobre o som de forma ampla, dos aspectos negativos, mas também positivos. Na área da música, é crescente o interesse sobre o tema, o que faz com que haja mais pessoas pensando e falando sobre ele, descortinando entendimentos subconscientes que vão sendo trazidos à tona. Um deles é conseguir enxergar e ouvir, de fato, o contexto investigado, pois dele é que surgirão os desdobramentos à medida que nos abrirmos, como pesquisadores e seres humanos, para ouvir mais e compreender mais. Nesse sentido, ao nos despirmos

gradativamente da egrégora do pesquisador que define, nos tornaremos o pesquisador que ouve, incluindo grupos específicos da sociedade que antes não tinham espaço nos contextos acadêmicos e dando a eles a voz necessária para que discussões epistêmicas sejam geradas.

Publicações das outras áreas colaboram nos mostrando questões sociais que poderiam ser estudadas ou complementadas por estudiosos da área da Música considerando a ampliação de seu papel como pesquisador de aspectos humanos dentro dos quais encontramos aspectos musicais. Entre muitos exemplos, destacamos a problematização das maneiras de consumo de gêneros musicais tidos como menores, como o *funk* ou o *forró de plástico*, colocando à baila a discussão sobre elementos de performance como a intensidade e o uso do grave, e de consumo, como a questão do gosto do ouvinte. Quando trazem o tema à tona, os autores evidenciam a possibilidade de abertura de caminhos epistemológicos, gerando troca de informações, ideias, aceitações, negações e ressignificações. Contextualizar o assunto vai instrumentalizando as pessoas a pensar sobre ele e estimula nelas a consciência acerca do que ele é, do que elas querem em relação a ele e de como podem munir-se de ferramentas para realizar o que julgam adequado.

Por muito tempo, os limites da discussão sobre o aspecto sonoro ambiental foram moldados por uma visão hegemônica do papel da música na sociedade como entretenimento e da ciência musical como responsável basicamente por aspectos técnicos de aprendizado instrumental. Embora algumas publicações apresentadas demonstrem ressignificação de tais visões em ritmo crescente, um grande número de publicações, com destaque para produção da área da música, ainda discutem o som de forma não holística, acreditando que o fenômeno musical pode ser explicado sob um prisma de preceitos estanques ou, no máximo, contando com pequenas contribuições (contaminações?) de outras áreas, o que nem sempre dá conta do recado. A discussão sobre repertórios hegemônicos ainda se faz muito necessária considerando, entre outras, duas frentes. Uma é o posicionamento político ressaltado pelas publicações sobre o ato de “dar lugar” às manifestações e repertórios de sujeitos e grupos diversos da sociedade reconhecidos como minorias, como nos mostraram Araújo e Lühning em contextos brasileiros. Outra é o uso da música ou demais materiais sonoros para necessidades ou costumes de distração, conforme já exposto sob as obras de Schafer, Wisnik, França e Obici, como fator complicador para a definição de gamas que a música pode assumir na sociedade, gerando dicotomias como a “música da escola” e a “música de casa” ou “da rua”.

Concomitantemente, outro ponto preocupante em publicações tanto de música quanto de outras áreas é a visão higienista e moralizadora sobre o aspecto sonoro ambiental que pode assumir ideais utópicos, denotando perigos de um absolutismo de entendimentos e verdades a serem replicadas e impedindo desdobramentos de investigação sobre o tema. Por questões como essa, observamos na área da Música um número ainda pequeno de publicações, indo de encontro à proporcionalidade de inserção dos sons em nosso cotidiano, quadro que se agrava quando focamos na realidade brasileira.

Frente às publicações que enfatizam a postura do pesquisador, chama a atenção a carência de estudos que problematizem a postura ética de quem é ouvinte dos sons do mundo, que mencionem suas éticas aprendidas, consolidadas, praticadas e negadas diante do som ambiental, descortinando o que, para elas, importa eticamente quando o assunto é som. Conectado a este problema, nas publicações de autores que apresentam legitimação de gêneros musicais não foram encontradas problematizações de elementos sonoros como a intensidade e o uso de sons graves, o que pode gerar interpretações opostas: se há a inclusão do som intenso ou do som grave como elemento válido da performance, não discutir seus efeitos acústicos e biológicos gera outra ideia igualmente extrema e inversamente moralizadora, atribuindo de maneira simplista a irritabilidade frente a esse som a uma diferença de geração, idade, maior ou menor implicância.

Outros limites se observam na falta de clareza sobre o papel do músico e também o do cidadão comum frente ao tema. Existe uma confusão sobre o que compete ao músico realizar como trabalhador integrante de uma sociedade. Até onde vai sua missão de atuar com aspecto estético e onde começa sua responsabilidade social? A resolução da poluição sonora pode gerar outros contextos de surdez social? A análise das obras demonstra que muitos músicos excetua-se da discussão sobre música, meio ambiente e sustentabilidade quando ela extrapola a prática de seus instrumentos, ignorando gamas de significações sociais, econômicas e culturais que coexistem com a música em si. De forma similar, as publicações demonstram que o cidadão comum também não compreende qual é seu papel perante o sonoro na sociedade, uma vez que grande parte não sabe se posicionar como parte do entorno e age passivamente diante dos sons porque desacredita que tenha poder de modificar algo ou de, literalmente, ter voz para encaminhar desdobramentos e soluções.

## **Qualificação do problema**

Em suma, concluo que, apesar das incoerências que dificultam e impossibilitam estudos mais aprofundados sobre o tema, as publicações demonstram uma tendência ao diálogo transdisciplinar, que se preocupa com o fenômeno e não com a área do conhecimento que o “abriga”. Necessárias para delimitação metodológica e epistêmica, as fronteiras científicas devem servir como propulsão de embasamento para o estudo quando dialogarmos com outras áreas, pois o tema em questão clama por interdisciplinaridade, um indicativo de que, tal como a vida, interligada em seus âmbitos pessoal, profissional, social, filosófico e humano, as questões de pesquisa necessitam ir até onde querem ir, extrapolando fronteiras que nunca foram estanques, e nosso papel é resolvê-las na medida do nosso possível como seres humanos que se encontram “pesquisadores”.

A partir da minha trajetória pessoal e profissional e da análise das tendências e lacunas que emergiram da revisão de literatura aqui apresentada, como cerne da investigação realizada para a elaboração desta tese, o seguinte problema de pesquisa: de que forma a sociedade de João Pessoa tem lidado com dimensões musicais e sonoras em geral a partir de conflitos, interações e desafios que permeiam a ética sonora na contemporaneidade?



## CAPÍTULO 3

### Equilíbrio entre verdades: o pesquisador, o sujeito e o contexto

Para compreender o que é e como se manifesta a ética sonora para músicos e moradores diversos da cidade de João Pessoa, tive como base autores contemporâneos que enfatizam o engajamento etnomusicológico em questões de representatividade e de justiça social para ir além do âmbito da identificação e conseguir estabelecer uma discussão entre os parâmetros éticos estabelecidos nos contextos, sinalizados tanto verbal e conscientemente pelos sujeitos quanto de forma subjetiva. Neste caso, estou considerando para tal as relações entre as expressões humanas e os dilemas da ética observados nas concepções, visões e ações para / dos sujeitos, a partir das quais procurei compreender quais características e aspectos históricos, culturais, da vivência e do cotidiano dessas pessoas estão em uso quando se estabelecem situações entendidas como éticas sonoramente e como esse uso se estabelece.

Passamos recentemente por uma ressignificação epistemológica importante em subáreas da música como etnomusicologia e educação musical. Quando atuamos como pesquisadores em campo ou como professores em sala, cada vez mais nos perguntamos: onde está a verdade? Tal preocupação ética é central em uma aula de música ou durante um trabalho de campo.

O comprometimento político, a representatividade e sua eficácia, a justiça social e suas maneiras de integrar um trabalho acadêmico têm tomado cada vez mais os profissionais que, em determinados casos, viram sua atuação, que julgavam ser de mocinho, transfigurada em vilania. Observemos, por exemplo, que algumas publicações ainda utilizam o termo *música* no singular e como isso pode implicar na redução de culturas consideradas subalternas, podendo evidenciar um despreparo político para lidar com minorias sem tratá-las como menores, do alto de um suposto lugar de detentores científicos da *verdade* de um contexto (HOFMAN, 2010, p. 25; ARAÚJO, 2016, p. 8-9). Hoje, quase terceira década do séc. XXI, mesmo entre as pessoas que buscam uma desconstrução baseada em decolonialidade (SOUSA, MENESES, 2010), pode haver algumas que ainda têm peças pregadas por suas mentes, amálgamas estéticas da necessidade de dar um sobrenome à música quando esta não se enquadra na categoria “música erudita europeia” (“música brasileira”, “música

popular”, “música quilombola”). Colonialidade é remanescência dos processos de colonialismo e está amplamente relacionada com epistemicídios, inclusive musicais (QUEIROZ, 2017a, p. 108). Somos nós capazes de dizer quantas vezes acabamos imprimindo em nossos sujeitos de pesquisa o que sofremos com nossos pares europeus e norte-americanos? A literatura etnomusicológica brasileira – feita por pesquisadores brasileiros – ainda padece de significativo anonimato em produções externas à América Latina (LÜHNING et al., 2016b, p. 49).

A etnomusicologia tem problematizado dicotomias entre “pureza” e “impureza”, entre “neutralidade” e “envolvimento”, aspectos sobre os quais tanto as intervenções sociais quanto problemas éticos têm influência, desafiando a ideia que separa conhecimento interno de comunidades intelectuais de ações práticas (HOFMAN, 2010, p. 23). Esta problematização está afinada com preocupações de outras áreas, como o reposicionamento epistemológico das Ciências Sociais, que defende a troca da objetividade pela solidariedade, no sentido de admitir que um esforço de objetivação do que se entende por “conhecimento sistemático do real válido empiricamente” não seja caminho obrigatório para cair numa posição de neutralidade científica, mas, pelo contrário, que assuma de uma vez por todas que há o envolvimento do pesquisador em projetos de transformações sociais (PIRES, 2014). Munida dessas leituras, defini os instrumentos metodológicos e iniciei o trabalho de campo.

## **Da natureza da pesquisa a definição de instrumento e procedimentos de produção e análise dos dados**

A pesquisa que dá suporte a essa tese foi de natureza qualitativa centrada em um trabalho de campo que abrangeu cenas da sociedade pessoense, utilizando procedimentos de produção e análise de dados que, de forma direta ou indireta, puderam levar a informações fundamentais para os objetivos desse trabalho.

### **Universo da pesquisa**

Os sujeitos residem e/ou trabalham em João Pessoa e estão divididos em 4 perfis. (1) O primeiro engloba indivíduos envolvidos diretamente com a atividade musical como mestres da cultura popular, professores de música dos diversos níveis, performers e pesquisadores da área. (2) O segundo grupo é constituído por pessoas que atuam com âmbitos sonoros em

outras perspectivas, como proprietários de casa de show, comerciantes e instaladores de som automotivo. (3) O terceiro perfil contempla agentes públicos que atuam sobre o aspecto sonoro na cidade, notadamente, os ficiais da SEMAM e as equipes de fiscalização e de educação da SUDEMA. Por fim, (4) o quarto grupo contempla moradores diversos da cidade. Originalmente, os perfis 2 e 3 eram um só, mas os desdobramentos do trabalho de campo demonstram a necessidade da divisão, haja vista os antagonismos simbólicos entre um grupo e outro. Em dado momento da organização de dados, tornou-se inviável considerá-los sob o mesmo perfil porque a discussão correu o risco de ser empobrecida e, diante de concepções tão distintas sobre o sonoro, tornar-se vaga e ampla demais. O trabalho não lida com amostragem e não tem a intenção de generalização, mas de qualitativamente entender nuances que permeiam o contexto social do universo estudado. O quantitativo da seleção considerou a representatividade dos sujeitos dentro dos grupos. Ao todo, 147 pessoas participaram da pesquisa, considerando questionários, grupos focais e entrevistas.

A referência aos sujeitos feitas no texto vai respeitar a estrutura do Quadro 1: *gênero / sequência de aparição no texto / instrumento de coleta / perfil*. Por exemplo, o sujeito referido como H1GF3 seria um homem cuja fala foi a primeira citação de sujeito feita no texto, participante de grupo focal e pertencente ao perfil 3:

**Quadro 1 - Legenda para nomear os sujeitos**

**H1GF3**

<b>Gênero<sup>131</sup></b>	<b>Sequência de aparição</b>	<b>Instrumento de coleta</b>	<b>Perfil</b>
H – homem M - mulher	1 – primeira fala citada 2 - segunda fala...	QS - questionário GF – grupo focal EN - entrevista	1 - músico 2 – atua com som 3 – agente público e atua com som 4 – não atua com som

<sup>131</sup> Não houve manifestação de outras indicações de gênero além do tipo *cis*.

## **Instrumentos de produção de dados**

### ***Pesquisa bibliográfica***

Fase demasiadamente importante para a qualificação do problema, a pesquisa bibliográfica envolveu estudos interdisciplinares em campos como ética, ecologia, geografia, física, sociologia, direito, comunicação, antropologia e filosofia. Estas áreas não foram previamente escolhidas, mas sim indutivamente evidenciadas, inicialmente, por uma busca temática por palavras-chave como “escuta”, “emissão”, “som”, “música”, “ecomusicologia”, “meio ambiente”, “ecologia sonora”, “som e poder”, “música e poder”, “educação ambiental”, “música e sociedade”, “som ambiental”, “ética e música” e “ética e som”. Rapidamente, a amplitude desses filtros confirmou minha suspeita: a área de música não seria suficiente para dar conta da discussão, como evidenciado na revisão de literatura, porque existem áreas discutindo o tema há mais tempo e de formas mais eficazes do que nós, músicos. O meu olhar foi delimitado e trabalhado em função do fenômeno de pesquisa, sem compromissos disciplinares. Apesar de o trabalho ter uma orientação dentro da área de etnomusicologia e essa perspectiva como foco, ele não se propõe a ser de natureza disciplinar no modelo canônico europeu.

Ter conseguido levar adiante esse formato se mostrou bastante desafiador. Em certos momentos, a “colcha de retalhos” tornou-se ampla demais, mas foi justamente essa amplitude que respaldou minhas afirmações acerca da nossa urgência em compreender nossa compreensão do fenômeno sonoro. Dado o problema de pesquisa, não me sobraram muitas alternativas além de começar pelos elementos que muitos consideram “extramusicais” e, portanto, acessórios ante a visão analítica. Este caminho mostrou-se eficiente diante da demanda e urgência da etnomusicologia em conseguir tecer relações de fora para dentro. A busca por esses trabalhos resultou em um número alto de publicações e um número tímido de conexões entre eles, conforme expus no Capítulo 2. São desencontros contextuais e formais, beirando uma burocracia disciplinar que faz com que percamos muitos aspectos interessantes e fundamentais dos fenômenos.

Somente após exaustiva procura e organização temática de fora para dentro e tendo já superada a primeira fase de deixar que as palavras-chave evocassem as relações de uma discussão bibliográfica, foi que pude apresentar a revisão por temáticas dentro de áreas de conhecimento e organizadas em quatro partes, conforme devidamente enfatizado no capítulo

anterior.

### ***Pesquisa documental***

A pesquisa documental abrangeu fontes de informação relacionadas a legislações municipais que abordassem o aspecto sonoro em algum nível, bem como documentos municipais não legislativos que contivessem orientações, planos, ideias, projetos e metas sobre questões ecológicas e culturais. A seleção dos documentos foi feita através das palavras-chave “som”, “sonoro”, “sonora”, “ambiental”, “poluição”, “ruído”, “ordem” e “sossego”. Foram encontradas 6 leis municipais, 1 plano de ação sustentável e 1 topografia social, disponibilizados pela Prefeitura Municipal em site próprio.

### ***Trabalho de campo***

Em consonância com a revisão de literatura, que foi escrita de forma multitemática, o trabalho de campo demonstrou que as fronteiras das discussões sobre aspectos relacionados à música e sua estrutura, como gêneros musicais, entre outros, são mais estanques do que dialógicas, de acordo com as impressões dos sujeitos pesquisados. Todavia, tais definições não são pontos de análise do trabalho, e tal desdobramento é apresentado aqui apenas como forma de evidenciar subsídios para a compreensão de como cada um desses gêneros, por exemplo, está posto no entendimento sobre ética sonora da cidade, sem entrar em valoração de repertórios.

Para que fique claro este sutil, mas importante ajuste de olhar, a organização e estruturação dos roteiros de entrevistas e grupos focais foram pensados não multi, mas interculturalmente, buscando flexibilizá-los ao perfil dos sujeitos e contextos, uma vez que temos, entre os 4 perfis, posições bastante antagônicas em relação ao uso do som. Tal dinamismo, ancorado nos pressupostos teóricos, está aliado à investigação da manifestação da ética sonora na cidade como um rigoroso fio norteador e do qual, este sim, não posso me abster.

### ***Questionários***

Parti dos pressupostos teóricos estabelecidos para elaborar um questionário (BAUER, GASKELL, 2002) com questões abrangentes sobre a temática da ética sonora. Fiz desta forma porque gostaria de atrair pessoas com diversos níveis de entendimento sobre o som. A ideia

inicial foi utilizá-lo como um instrumento piloto, alcançando sujeitos que não seriam entrevistados e também captar, de forma contínua, interessados em participar dos grupos focais (GF). As perguntas foram sobre dados de idade, naturalidade, ocupação, rotina sonora no bairro em que a pessoa reside e /ou trabalha, questões sobre concepções sonoras do respondente, e uma parte opcional de identificação para os interessados num contato posterior com a pesquisa (APÊNDICE 1).

Disponível online de abril de 2017 a abril de 2018, o questionário captou respostas de 21 pessoas, sendo 14 do perfil 1, nenhuma dos perfis 2 e 3, e 7 do perfil 4. Foram contemplados contextos de trabalho de músicos, psicólogos, acompanhantes terapêuticos, servidores do IBAMA, publicitários, agentes administrativos e analistas de sistema. Foi feita ampla divulgação digital para participação neste instrumento, mas, diante da adesão não significativa, ele foi encerrado. Diferente do plano inicial, que era gerar público contínuo para os GF, este instrumento funcionou como piloto para darmos forma aos instrumentos seguintes. No período em que esteve disponível, os dados inseridos pelos sujeitos já começavam a demonstrar, por exemplo, em quais contextos deveríamos atuar posteriormente com GF, entrevistas e “observações de escuta”, ou seja, registro de impressões, descrições e apontamentos sobre contextos considerados problemáticos ou saudáveis sonoramente na cidade. Após encerrar a disponibilização online, gerei uma planilha de respostas constituindo categorias descritivas do documento, que apresento no Capítulo 6 junto com os demais dados analíticos dos outros instrumentos.

Dezessete sujeitos deixaram dados de contato demonstrando interesse em participar dos grupos focais, mas, quando contatados, não obtive retorno para concretizarmos a ideia. Além da constituição de um panorama inicial de contextos, os dados dos questionários também contribuíram para nortear a elaboração das questões disparadoras de debate dos GF.

### ***Grupos focais***

A partir dos questionários e também de abordagem feita pessoalmente, realizei 16 grupos focais (GF) até fevereiro de 2019. Ampliando as questões iniciadas nos questionários, os GF foram além dos questionamentos ambientais, que englobam a discussão sobre direitos, deveres e legislação. As perguntas aqui foram direcionadas também para indagações simbólicas, perpassando concepções sonoras e musicais de responsabilidade social,

pertencimento, recusa, prazer, memória e identidade. O grupo focal coleta dados por meio da interação grupal, figurando como um instrumento intermediário entre a entrevista e a observação participante (GONDIN, 2003, p. 151).

Inicialmente, eles seriam feitos como projeto de extensão pela UFPB em encontros semanais. Contudo, à medida que fiz os primeiros contatos, percebi ser mais eficiente quando as pessoas não têm que modificar suas rotinas e sair de casa especificamente para o GF. Assim, a abordagem adotada foi conversar antes com a figura de autoridade em questão (professor, padre, líder comunitário, etc.) e combinar a realização com os grupos, que variou de 4 a 20 pessoas, dentro das atividades que já são desenvolvidas normalmente nos contextos – reunião, missa, aula, ensaio, expediente, etc. Os locais onde realizei os GF até o momento estão indicados na FIG. 8:

**FIGURA 8: Grupos Focais realizados**



**Fonte: produzido pela autora.**

Foi fundamental o refinamento desta abordagem para que os GF pudessem acontecer. Como esta tese busca compreender o que sujeitos diversos de João Pessoa entendem como ética sonora, o tempo passado com eles difere consideravelmente do de uma etnografia mais focalizada. Tal adequação pode se assemelhar à inquietação que Tom Rice relata. Com base na ideia de “ensonificação”, uma analogia com “iluminação”, e no conceito de *escuta estetoscópica*, ambos de Sterne (2003, p. 2, 87), Rice descreve uma experiência de

pesquisa com médicos no St. Thomas' Hospital em Londres, dado o curto espaço de tempo que tinha com os sujeitos para a coleta de dados:

Para muitos médicos, existe uma necessidade constante de ir em frente, de se atualizar, de correr, e comecei a perceber que meus métodos de pesquisa teriam que se encaixar nos padrões de trabalho deles. Não seria possível ter períodos frequentes de interação constante. Em vez disso, minha pesquisa se desenvolveria em breves, porém, focados momentos de contato. Eu fui atingido pela analogia da escuta estetoscópica neste momento. O uso do estetoscópio quase sempre envolve invariavelmente curtos momentos de intensa concentração e escuta cuidadosa e considerada; minha pesquisa iria requerer o mesmo. [...] Além disso, o equilíbrio entre subjetividade (na experiência dos sons) e objetividade (em constituir aqueles sons como objetos perceptíveis sobre os quais poderão ser feitos julgamentos racionais) que ocorre na escuta estetoscópica encontra consonância com o equilíbrio da subjetividade e objetividade que define a condução de uma etnografia de sucesso (RICE, 2015, p. 105-108, tradução minha<sup>132</sup>).

Guardadas as devidas diferenciações de campo e de sujeitos, no caso do meu trabalho de campo, estive com cada pessoa por duas vezes, no máximo, uma no GF e outra somente com aqueles que foram convidados para entrevista posterior, com um tempo médio de contato de 30 minutos no GF, e de 35 na entrevista. Ciente destas características, elaborei o roteiro do GF (APÊNDICE 2) com flexibilidade para ser estendido ou enxuto. Cada reunião foi registrada numa ficha de apontamentos (APÊNDICE 3) e também gravada em vídeo ou áudio, quando consentida (APÊNDICE 4).

A identificação de cada GF foi feita criando-se uma sigla composta do número ordinário de sua realização adicionado de 3 letras que identificam o campo de atuação dos sujeitos, conforme exposto no Quadro 2:

---

<sup>132</sup> "For many of the doctors, there was a constant need to move forward, to keep up, to hurry. I began to realize that my research methods would have to fit into the doctors' working patterns. It wouldn't be possible to have frequent periods of sustained interaction. Instead, my research would unfold in brief yet focused moments of contact. I was struck by the analogy of stethoscopic listening here. The use of the stethoscope almost invariably involves short spells of intense concentration and careful, considered listening; my research would require the same. [...] In addition, the balance of subjectivity (in the experience of sounds) and objectivity (in constituting those sounds as perceptual objects about which rational judgments may be made) that occurs in stethoscopic listening resonates with the balance of subjectivity and objectivity that defines the conduct of successful ethnography".



## Quadro 2 - Legenda para nomear os grupos focais

### 1ENG

#### Ordem de execução do GF      Identificação profissional

1 – primeiro	ENG – engenheiros
2 – segundo	SEM – fiscais da SEMAM
Etc.	SUD – fiscais da SUDEMA
	ARQ - arquitetos
	MUS – músicos
	EQP – equipadores de som

A lista de GF finalizada ficou assim:

- 1ENG: Engenheiros de produção
- 2ENG: Engenheiros de produção
- 3ENG: Engenheiros civis e de produção
- 4SEM: Agentes públicos fiscalizadores de questões ambientais a nível municipal
- 5SEM: Agentes públicos fiscalizadores de questões ambientais a nível municipal
- 6SEM Agentes públicos fiscalizadores de questões ambientais a nível municipal
- 7SUD: Agentes públicos - policiais militares do Batalhão da Polícia Ambiental fiscalizadores de questões ambientais a nível estadual
- 8SUD: Agentes públicos - policiais militares do Batalhão da Polícia Ambiental fiscalizadores de questões ambientais a nível estadual
- 9ARQ: Arquitetos e urbanistas
- 10MUS: Etnomusicólogos, educadores musicais e músicos populares
- 11MUS: Licenciandos em música - estudantes do curso de Música da UFPB em início de graduação (músicos eruditos e populares)
- 12MUS: Pós-graduandos em música
- 13MUS: Músicos populares
- 14MUS: Bacharelandos em música (músicos eruditos e populares)
- 15EQP: Equipadores e donos de som automotivo
- 16EQP: Equipadores e donos de som automotivo

De abril de 2017 a fevereiro de 2019, um total de 123 pessoas participou dos 16 GF realizados. Destas, 64 são do perfil 1, 9 do perfil 2, 18 do perfil 3 e 32 do perfil 4. Foram contemplados contextos de trabalho de músicos, arquitetos, engenheiros, técnicos de som,

equipadores de som automotivo e agentes públicos que atuam com questões sonoras em âmbito municipal e estadual. O grande espaço de tempo entre o primeiro e o último GF aconteceu devido a uma questão profissional minha que estava se desenrolando concomitante ao doutorado, exigindo alguns períodos de saída de João Pessoa durante esse tempo.

Dos GF que estavam previstos, mas não aconteceram, destaco a intenção de realizar reuniões com a ASOM/PB – Associação dos Usuários, Lojistas e Trabalhadores do Som Automotivo, que congrega instaladores de som automotivo e donos dos chamados paredões, um dos grupos de sujeitos que considero fundamentais para minhas análises. Após diversos contatos telefônicos e por mensagem, a incompatibilidade de agendas acabou impossibilitando o encontro, embora muitos dos equipadores participantes dos grupos 15EQP e 16EQP tenham sido apresentados a mim pelos contatos que fiz com a diretoria da ASOM. Outras associações que foram contatadas, mas que também acabaram não participando da pesquisa foram: a ASSPROV – Associação dos Proprietários de Propaganda Volante, também após diversas tentativas telefônicas e marcação de dois encontros que acabaram não ocorrendo, e a ABRACE – Associação Brasileira de Apoio Cannabis Esperança, por incompatibilidade de agendas. A ABRACE seria um dos contextos para discutir a relação entre música, som, ruído e o TEA (transtorno do espectro autista). Além destas, foram enviados também ofícios à SEPLAN – Secretaria de Planejamento, e à divisão do Plano Diretor, ambos da Prefeitura Municipal de João Pessoa, mas a resposta foi negativa com a justificativa de não ser da alçada destas divisões a discussão do aspecto sonoro na cidade.

O GF mais rápido foi o 16EQP, com duração 31 minutos, feito com equipadores de som automotivo, durante o expediente, em local aberto para o intenso trânsito da avenida em frente. Neste cenário, eu precisei caminhar de pessoa em pessoa com o gravador para conseguir captar o que estava sendo dito. O grupo ficou em roda à minha volta e, de tempos em tempos, um ou outro saía para atender aos clientes que chegavam. Apesar disso, foi um GF bastante produtivo e percebi que havia grande interesse por parte dos equipadores de serem ouvidos. E os GF mais longos foram feitos com estudantes do curso de Música da UFPB, com 1 hora e 49 minutos de duração, e com estudantes do curso de Engenharia de Produção, também da UFPB, com duração de 1 hora e 41 minutos. Nas ocasiões, os professores de ambas as turmas participaram e os GF transcorreram em horário de aula, tendo assim mais adesão por parte dos estudantes. A turma de Engenharia de Produção registrou um único caso de

sujeito que desistiu de participar porque não queria ter a imagem e o áudio gravados, mesmo quando eu lhe dei a opção de eu fazer apenas anotações, sem nenhum tipo de registro digital. Percebi que, em casos onde o professor se encontrava presente, as turmas demoravam mais tempo para discorrer sobre o assunto, principalmente em questões sobre gosto musical e sonoro, consideradas polêmicas por muitos.

Na maioria dos grupos, percebi também que algumas perguntas não eram devidamente compreendidas, o que gerava ramificações de conversa que facilmente se afastavam do assunto. Isto me levou a diversas mudanças de forma para aprimorar o roteiro, o que já é um resultado da própria execução entre o ideal e o real. Por exemplo, em vez de perguntar “de que forma estão relacionadas música e qualidade de vida?”, passei a perguntar “que medidas de música e qualidade de vida você vê implantadas na cidade? “Quais você sugeriria?”. O conteúdo das perguntas manteve-se. A depender do tempo disponibilizado para a realização de um GF, adaptei e gêmei perguntas, estando sempre atenta a respostas que contemplassem mais de uma questão das previstas no roteiro. Por exemplo: as perguntas sobre o papel da profissão de físico foi, em alguns GF, entendida pelos sujeitos como referências a físico teórico, técnico de som de palco ou equipador de som automotivo. Eu não interfeirei nessas mudanças e deixei que cada grupo transcorresse a conversa sobre cada um deles. Essas modificações dinâmicas também são moldadas pelo perfil de cada grupo, se mais falante ou calado, se mais enérgico ou sereno, e depende fundamentalmente do número de pessoas presentes. Quanto maior o grupo, mais controle de tempo e ramificações de assunto de minha parte, a fim de ouvir a todos.

Adequações desse tipo foram facilitadas também pela ficha de apontamentos. Em cada GF, a utilizei para registrar percepções, tendências e relações com a bibliografia ou com outros GF realizados e, após o término, as fichas tornaram-se documento de buscas rápidas e também um *backup* físico das informações mais importantes de cada reunião.

Uma infinidade de dados é gerada a cada GF realizado. Myers (2002) esclarece que os dados da pesquisa devem ser reconhecidos como falas e ter suas interações específicas e contextuais consideradas em situações particulares. Ao tratar com tal cuidado a análise das falas dos atores, o próprio pesquisador poderá também pensar sobre o papel social que exerce naqueles contextos. Considerando a grande quantidade de dados produzida a partir desse procedimento, cabe ao pesquisador sensibilidade humana e inteligência de pesquisa para, nas transcrições, não desconfigurar contextualmente as falas dos sujeitos, suas tomadas

de posição, proposições e pontos de vista relacionados aos turnos anteriores e posteriores. Turno é a fala de uma pessoa no grupo focal, do começo ao fim. Myers sugere ainda que um bom caminho para se trabalhar com a quantidade de dados gerados nesses grupos é transcrever as conversas de forma não absoluta, como dados brutos (MYERS, 2002, p. 274), tornando possível evidenciar categorias que serviram como base para a construção do Capítulo 6, que apresenta e analisa os resultados.

### **Entrevistas**

Cada GF me apresentou potenciais entrevistados, pessoas que salientaram pontos ainda obscuros ou não tratados pelos outros instrumentos metodológicos, com os quais fiz entrevistas posteriores, individuais ou coletivas, com base nas questões levantadas por cada indivíduo ou grupo de indivíduos em seus grupos correspondentes. Foram entrevistas não estruturadas (BAUER, GASKELL, 2002) com perguntas que permitiram flexibilização e roteiro axiomático, adaptáveis ao desenrolar da conversa.

Foram convidados 40 sujeitos para as entrevistas. O contato foi feito por telefone, via *WhatsApp* ou mensagem de texto, e 28 deles deram retorno demonstrando interesse. Desses, 10 foram de fato entrevistados, outros 15 concordaram a princípio, mas não deram retorno a um segundo contato para combinar dia e local, 2 chegaram a marcar, mas desmarcaram por incompatibilidade de agendas, e 1 marcou e não compareceu. Doze sujeitos não responderam. Embora não se tenha executado uma etnografia nesta tese, optou-se por trazer os sujeitos para mais perto do processo de confecção da análise de dados. Aos 28 interessados, foi disponibilizado um documento contendo a análise preliminar de todos os 16 GF realizados e também o áudio específico do GF de cada sujeito antes da entrevista acontecer, a fim de obter um *feedback* a respeito de como as informações estavam sendo postas no trabalho e se eles poderiam apontar algo a ser melhorado, mudado, excluído ou adicionado.

O retorno foi bastante frutífero no sentido de sugerir adequações de falas no texto, sugestão de momentos de citação, desdobramentos de um assunto que eles iniciaram no GF e que, após ouvirem a gravação de seu grupo, foram completadas e até pedidos de retirar falas que, segundo eles, estavam descontextualizadas do que realmente foi dito. Uma das maiores vantagens foi a possibilidade de refinamento das perguntas que planejei especificamente para cada entrevistado. Tal disponibilização tem base na ideia de *etnografia*

*constitutiva*, que sugere um tratamento exaustivo dos dados tanto pelo pesquisador quando pelos pesquisados, além de análise interacional destes para evitar tanto a redução psicológica quanto a reificação sociológica que o texto científico tradicional periga trazer (OLIVEIRA e MONTENEGRO, 2012, p. 137).

Esse artesanato da escrita é algo que o pesquisador, sozinho, leva muito tempo para fazer e, mesmo com a intenção de entregar um documento fiel aos instrumentos, pode deixar passar despercebida alguma fala que, no panorama geral da discussão, fique enviesada e empobreça a inteligibilidade. No caso desta pesquisa, aponto como fundamental esse passo dado, diante do grande número de pessoas que falam através das linhas aqui escritas e da tamanha responsabilidade que eu assumi perante todas, dada a complexa delicadeza social do assunto.

Além das entrevistas que emergiram dos GF, foram incluídas outras 3 a partir de desdobramentos de pesquisa com os grupos da DIFI – Divisão da Fiscalização da SUDEMA que, em vários momentos, mencionaram pontos pertinentes à discussão da pesquisa que são executadas e/ou sugeridas pelo setor educativo do órgão, a CEDA – Coordenação de Educação Ambiental. Com essas, totalizaram-se então 13 entrevistas. Todas foram transcritas também como dados brutos (MYERS, 2002), depois passaram por análise de fala e de discurso (MYERS, 2002; GUESSER, 2003) e categorização complementar à dos GF.

### ***Criação de espaços na web***

Apesar de ser o último instrumento de coleta mencionado, a criação de espaços na web (ROCHA, MONTARDO, 2005) foi o primeiro criado e é o único que perpassa todos os outros, funcionando como ponte para os instrumentos de organização e análise. Utilizei o HD virtual Google Drive para armazenar gravações, entrevistas e termos de consentimento, todos digitalizados. Nos dois primeiros anos da pesquisa, criei e mantive perfis no Facebook<sup>133</sup>, no Instagram<sup>134</sup> e um canal no You Tube<sup>135</sup> para divulgar materiais e publicações sobre a temática (científicas ou não), além de possibilitar um *network* com pessoas e contextos interessados no assunto, mas a atualização destas redes sociais foi descontinuada do terceiro ano em virtude dos motivos profissionais e necessidade de afastamento da cidade expostos

---

<sup>133</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/laboratoriodesons>. Acesso em: 02 set. 2019.

<sup>134</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/laboratoriodesons/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 set. 2019.

<sup>135</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCFgrliNUi1-LjbXSdNmQXPQ>. Acesso em: 02 set. 2019.

anteriormente. Muito importante salientar que foi através dessas redes que organizei a maioria dos GF, fazendo abordagens de potenciais sujeitos e também recebendo mensagens de interessados que tomaram conhecimento do trabalho.

### **Procedimentos de análise**

A análise da revisão de literatura multitemática foi possibilitada a partir do momento que a organização de falas dos autores começou a evocar relações com o problema de pesquisa. As publicações com visões mais semelhantes em relação ao fenômeno foram colocadas em diálogo de forma que pudessem me indicar com maior precisão as pontes estabelecidas entre o problema e as potencialidades e lacunas das publicações. Este passo, embora pareça de organização, se estabelece possível justamente e apenas porque tem na dimensão analítica o seu cerne. Da mesma forma, autores que apenas tangenciam o tema, mas que apontam algum desdobramento ou nuance importante para a discussão também foram reunidos para que analiticamente eu pudesse demonstrar a transversalidade da questão e suas inserções fundamentais em publicações que parecem desconexas entre si num primeiro olhar. Foi tal análise que possibilitou o estabelecimento dos pressupostos teóricos apresentados no Capítulo 4.

Os textos legislativos e os demais documentos encontrados que se ocupam em descrever, normatizar e legislar sobre o aspecto sonoro em algum nível foram analisados de forma concomitante à análise das falas dos sujeitos, a fim de evidenciar quais relações estão sendo mantidas no plano do real sobre como o aspecto sonoro acontece na cidade, e também para identificar lacunas que fazem com que tais documentos orbitem na esfera idealista, utópica e distante da realidade cotidiana das questões da cidade.

O levantamento de práticas sonoras através dos questionários possibilitou um primeiro panorama através do qual foram moldados os roteiros iniciais dos grupos focais, bem como a primeira listagem de locais importantes a serem problematizados junto aos sujeitos. Assim, quando os grupos focais foram iniciados, eu já tinha uma noção preliminar do que gostaria de saber dos sujeitos além das questões já definidas com base na literatura. Nessa fase dos GF, a pesquisa ganhou robustez e muitas camadas de compreensão do aspecto sonoro se revelaram, possibilitando inter-relações e remissões coerentes com a literatura e os pressupostos teóricos, o que permitiu uma aplicação eficiente de entrevistas, com nível consideravelmente mais profundo, haja vista que foi feita com sujeitos selecionados nos GF e

que trouxeram aspectos pertinentes de serem expostos com mais tempo e num contexto sujeito-entrevistador, dando maior liberdade de tempo e de argumentação a cada um. Todo o levantamento de dados feitos foi sendo registrado no Capítulo 6, que procurou retomar de forma consistente as discussões materializadas anteriormente nos Capítulos 2, 4 e 5, buscando dar ao trabalho uma maior fluidez.

As categorizações das falas dos 147 sujeitos foram feitas primeiro utilizando uma tabela que teve, como objetivo, deixar emergir os tópicos mais recorrentes. Assim, à medida que mais dados foram sendo gerados, a tabela foi refinada várias vezes e culminou num primeiro esboço do Capítulo 6. Após a categorização exaustiva oriunda desse método, passei a fazer uma varredura mais qualitativa, o que fez emergir ainda mais categorizações, as quais foram depois analisadas qualitativamente, conectadas aos autores da literatura, interpretadas considerando os contextos de João Pessoa e analisadas de forma a arrematar o caminho para o Capítulo 7 através do estabelecimento das quatro dimensões centrais sobre as quais ele está construído: 1) pilares epistemológicos; 2) os diálogos e confrontos das perspectivas conceituais; 3) problemas e questões levantadas pelos participantes da pesquisa; 4) e problematizações sobre como esses elementos dialogam ou não dialogam com o que acontece no mundo empírico em João Pessoa.

## **Considerações**

Foi somente após a finalização da organização dos dados e do primeiro esboço de análise no Capítulo 6 que a discussão metodológica teve densidade suficiente para ser transformada no texto que acabo de apresentar. Os dilemas pelos quais esta tese passou englobaram mais do que os referentes à sua temática, o que já é por si só de significativa densidade e complexidade. A isto, somaram-se questões que extrapolaram a investigação científica, mas que foram, ao mesmo tempo, a força propulsora do dinamismo e da flexibilidade que conectou as partes num todo significativo porque a busca pessoal empreendida durante os últimos quatro anos foram ressignificadoras de um amadurecimento pessoal e profissional meu que precisou ser holístico para fazer sentido.

O aprendizado metodológico angariado foi pautado no rigor do dinamismo, porque as minhas investigações partiram do fenômeno, e não da área de pesquisa. Como investigações de campo sofrem alterações durante sua execução - é até esperado que seja

assim - definição aqui significa clareza, precisão e exatidão como aspectos de fidelidade ao contexto. A responsabilidade é grande, porque assumo inevitavelmente o posto de ser porta-voz de outrem. Nestes momentos, quais verdades serão trazidas à tona? A deles? A minha? A nossa? A que penso ser a deles? A minha, experienciada junto à deles? A decisão requer mais do que vasta leitura e conhecimento metodológico fundamentado e vai além de boas habilidades de escrita científica. Entram em jogo também a versatilidade, a sensibilidade e a empatia de um ser humano para outro. No presente caso, para 147 outros. Onde se encontra o tênue parâmetro que estabelece o grau de humanidade presente em uma pesquisa que lida com pessoas, seus sentimentos, suas relações e confluências humanas?

Assim, procuro deixar claro que a metodologia utilizada deve também refletir o que a pesquisa não é. Desde o início, houve a preocupação em não assemelhar o trabalho de forma alguma a manual de combate à poluição sonora, uma rotulação fácil, simplista e perigosa de se angariar quando se discute a relação entre o som e o meio ambiente. Isto somente foi possível quando o referencial teórico foi amadurecido através de horas de leitura e escrita, de publicações anteriores feitas sobre o tema e do ato de cortar o cordão umbilical com autores basilares da temática como Schafer por exemplo. Internalizo sua importância e fundamentais contribuições, mas compreendo os limites de sua discussão, ao menos para os desdobramentos de investigação que têm me movido. Transcender!

Outro ponto importante é o trânsito entre o trabalho de campo virtual e o presencial como termômetro e otimizador de geração e análise de dados, que tem possibilitado a problematização da amostra quantitativa a partir de um olhar hermenêutico capaz de compreender delineamentos sociais significativos. Espero um refinamento desse olhar analítico através da contribuição e comentários dos sujeitos de pesquisa.

Em conexão com os conceitos que conectam Schafer, Capra, Bauman, Obici, Myer e Bowman, entre outros, convido o leitor a pensar comigo sobre o que diz respeito à nossa capacidade de nomear apenas o que conseguimos perceber. A histórica negligência ao aspecto sonoro ambiental agora se mostra como problema com solução complexa e distante. Diante do desafio, integro o time de pesquisadores dispostos a descortinar os caminhos que nos tragam graus possíveis de consciência e paz sonora em consonância com o aspecto sonoro simbólico, e acredito que o caminho para essa compreensão se faz no trânsito constante entre o que compreendemos observando o outro e o que compreendemos a partir da troca com o outro. A metodologia apresentada procurou respeitar tal raciocínio visando uma



compreensão da ética sonora em João Pessoa que passa, nesta ordem, por pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, sujeitos, contextos e entendimento científico. Sujeitos contextuais desenvolvendo suas atividades sonoras cotidianas; os diversos contratos sociais estabelecidos subjetiva e objetivamente a respeito da temática na cidade e o entendimento científico gerado em fundamental intimidade com os atores.

## CAPÍTULO 4

### Ética Sonora: dimensões epistemológicas da pesquisa

A partir da compreensão da produção acadêmica acerca de aspectos sonoros e sua complexidade em diversas dimensões da vida humana, é possível identificar de forma mais clara alguns pontos fortes e algumas lacunas da discussão acadêmica sobre o assunto. Este capítulo discute os principais conceitos e construtos que dão suporte à pesquisa e as relações entre eles, evidenciando as bases epistemológicas que subsidiam as análises realizadas, os diálogos estabelecidos com outros autores e as perspectivas analíticas adotadas. Dessa forma, dou ênfase às bases do conceito de *ética sonora*, construído aqui em articulação com outras perspectivas conceituais, bem como com as particularidades do problema de pesquisa que alicerça a investigação.

Este trabalho não utiliza o conceito schafferiano de *paisagem sonora* porque entende que a etimologia do termo *paisagem* denota distância entre sujeito e objeto, um fato que não ocorre quando o objeto é um fenômeno sonoro, além de simplificar em demasia aspectos que caracterizam os contextos entendidos como “paisagens” (INGOLD, 2007 apud FÉRAUD, 2017; FELD, 2015; GAUTIER, 2015; NOVAK, SAKAKEENY, 2015; STERNE, 2015; FÉRAUD, 2017; GUILLEBAUD, 2017). Em lugar, assumo o entendimento de englobar na análise sonora a ambiência que envolve o ato de ouvir e de como podemos chegar à compreensão da escuta do outro (GUILLEBAUD, 2017, p. 7) e dos territórios sonoros que vão se configurando (OBICI, 2008). Assim, começo analisando contornos dos conceitos de ética e ecologia. Posteriormente, teço discussões relacionadas à abordagem ecológica do som e aos papéis humanos desempenhados nesse cenário.

#### Ética

O olhar hermenêutico da discussão ética neste trabalho se justifica pela amplitude, complexidade e delicadeza da questão que é apresentar pontes possíveis entre preceitos éticos, concepções musicais e entendimentos ecológicos, com todo o simbolismo presente nessa tríade. Por conta disso, minha leitura sobre ética incluiu conceituações clássicas e contemporâneas de ética de modelos gregos clássicos (PAIM, 2003; MARCHIONI, 2010),

passou pelos ideais kantianos da Doutrina da Virtude e os pressupostos weberianos sobre a Ética da Responsabilidade (PAIM, 2003) para, por fim, chegar às acepções utilizadas no trabalho, quais sejam, as análises baumanianas sobre a Ética Pós-Moderna ou Líquida (BAUMAN, 1998; SILVA, 2013) e a compreensão neo-aristotélica da *eudaimonia* aplicada ao docente de música (BOWMAN, 2012). Estas duas últimas obras serão o fio norteador que utilizarei para o entendimento sobre ética neste trabalho.

### **Modelo grego clássico**

Segundo Paim (2003), a ética grega aristotélica era o comportamento moral virtuoso do cidadão, homem livre e detentor de saber. Tal virtude era uma aquisição mediante pré-requisitos e em relação a certos papéis sociais, visando à dignidade desse cidadão. Mais adiante, o entendimento judaico-cristão alia a ética à religião. Assim, o comportamento moral passa a ser obrigatório para todos os homens, e a virtude passa a ser entendida como o exercício de ater-se ao comportamento moral ditado, o que garantiria a obtenção da paz interior na vida eterna.

Alguns autores denominam este entendimento ético como Ética da Salvação, consolidada durante a Idade Média (PAIM, 2003, p. 10). Foi também nesse período que se passou a utilizar ética e moral como sinônimos (MARCHIONI, 2010, p. 31) e que se consolidou o entendimento que liga o ser correto moralmente a um comportamento ditado pela religião.

### **Ideais kantianos da Doutrina da Virtude**

Retomando o ideal grego, Kant foi o autor que dissociou moral de religião no plano teórico. Segundo a moralidade moderna kantiana, o valor da pessoa e sua dignidade de ser feliz denotam-se através do alcance de um estado de *sumo bem* integrando a moral do dever e a moral da amizade, representados respectivamente pelo respeito e pelo amor (PAIM, 2003; KANT, 2004), sentimentos entendidos como externos à vontade do ser humano, uma vez que sua autonomia, quando sob esse entendimento ético, é balizada por concepções de direito natural racional (SILVA, 2013, p. 49). Kant entende que a moral dependente da religião não consegue desenvolver uma consciência aguçada, e retoma o sujeito universal como ideal a ser buscado através do amor praticado na beneficência, reconhecimento e simpatia, e através do respeito vivenciado na modéstia e na moderação. Respectivamente, o ideal evitaria a inveja e a ingratidão, como também o orgulho, a maledicência e a zombaria. Tais práticas configurar-

se-ão como leis – enunciados universais - ou máximas – princípios subjetivos da ação das leis. A máxima é o que Cortella chama de hábito, ação feita repetidamente e que ganha a função de norma. Criar um hábito ou se desvencilhar de outro é um processo gradual. Quando ruim, o hábito denota o que ele chama de postura acomodante, gerando uma “fratura ética” (CORTELLA, 2015, p. 38).

### **Pressupostos weberianos sobre a Ética da Responsabilidade**

A imagem de homem ideal problematizada com a noção de uma máxima começa a ser problematizada quando se observam as controvérsias sobre avaliações que não podem ser resolvidas cientificamente, isto é, com validade universal, porque a adesão a determinado valor é pessoal. Weber questionou a Doutrina da Virtude kantiana propondo a ideia de um ser humano contextual, situado em seu tempo e pertencente a uma nação (PAIM, 2003, p. 142) e cessando assim o paradoxo entre um ideal universal e uma máxima que, pela força do hábito, pode acabar indo contra o princípio do ideal de lei que o abrigou. Sob o nome de Ética da Responsabilidade, Weber observa que as tensões entre imperativos éticos e valores culturais não impedem a existência de princípios universais. Em suma, este homem contextual, mesmo quando no exercício de seus valores culturais obrigatórios, pode estar em conflito inegável com qualquer moralidade. Uma moral que não aceita valores culturais, por não ter contradições internas, torna-se universal e tão problemática quanto o sujeito universal descrito anteriormente (PAIM, 2003, 145). Os princípios da Ética da Responsabilidade englobam aceitar esse conflito entre moral e outros valores, compreender e tolerar valores morais em que o outro deposite suas convicções, evitar cátedras como circunstâncias de imposição, responsabilizar-se pelas consequências dos atos e adequar os meios aos fins (PAIM, 2003, p. 147-147). É uma tendência de pensamento que passa a entender o indivíduo como ponto não de chegada, mas de partida (CORTELLA, 2015, p. 40).

### **Ética na era moderna**

Na medida em que avançamos até a era moderna, a posse virtual dos preceitos éticos foi paulatinamente transferida da Religião para o Estado, diluindo a *ética* num panorama de entendimento que a equiparou ao *direito material* (SILVA, 2013). Assim, observamos um Estado que, sob os termos modernos da beleza, limpeza e ordem, estabeleceu o tempo como ideia hierárquica de progresso – “com o tempo, melhora!” (BAUMAN, 1997, p. 53) - e tirou

um pouco da felicidade em troca de um pouco de segurança. Então, se por um lado, o entendimento ético se deu pelo respaldo obrigatório de uma autoridade, pela rotinização de atividades e pela desumanização entre os homens, por outro, este legado também trouxe os direitos humanos, a liberdade dos membros do Estado-nação e a noção de justiça social (SILVA, 2013, p. 87).

O legado da ética moderna que desumanizou, mas deu às pessoas condição de indivíduos, que fragmentou vidas e separou pessoas, mesmo aumentando a liberdade, fez com que uma crise se estabelecesse. Entre esses aspectos, esteve também um Estado que negou suas obrigações e abriu terreno, mais por negligência do que por propósito, para que se estabelecessem individualizações de autonomia moral, assegurada pelos “direitos humanos”. Nessa esfera, os “eus-situados”<sup>136</sup> se reafirmam como podem com base no que esse Estado deixou escapar. Ações comunitaristas – em oposição a ações universalistas – estabelecem sua identidade através do consenso moral de seus membros, definindo um postulado ético.

Bauman afirma que ambos os grupos têm desconfiança da iniciativa autônoma do indivíduo. Os universalistas, por motivo óbvio, e os comunitaristas, por entenderem que “o fim a que se destina o postulado da comunidade está atrelado à manutenção de sua existência, e sua relação harmônica deriva principalmente da aceitação de seus membros”. Da negligência do Estado, os “direitos humanos” surgem como uma resposta contra essa heteronomia da moral, embora possa acontecer de aspirantes a líderes da comunidade utilizarem esses mesmos direitos humanos como grito de guerra para se apossarem dos poderes que o Estado deixou cair de suas mãos (BAUMAN, 1997, p. 56). Silva (2013, p. 83) afirma também e de modo provocativo que, apesar dessa crise estabelecida, na era moderna, diante de toda a liberdade com a qual poderíamos sonhar, nos faltam princípios universais contra os quais nos rebelar.

---

<sup>136</sup> Locais onde o Estado não garante mais direitos. O “Eu-situado” não diz respeito somente a mim, mas a qualquer indivíduo que se coloque numa situação. Nesse cenário, há também o “Outro”, que refere-se não somente a um interlocutor, mas a todas as pessoas, num entendimento de coletividade. Se escreve com letra maiúscula porque diz respeito à importância dele para mim enquanto ser relacional. São todos os Eus relacionando-se com todos os Outros (SILVA, 2013, p. 90).

## Ética na era pós-moderna: mundo líquido e eudaimonia

Assim, Bauman apresenta uma visão pós-modernista da relação concomitante entre ruptura e continuidade com a modernidade. O autor está posto aqui como um arremate necessário à universalidade kantiana, trazendo-a para um plano mais próximo do real para ser vista como uma transcendência do ser, e não de cima e de fora, a partir de um plano ideal. Não é questão de refutar a universalidade, mas de reconhecer que, se eu me utilizasse apenas da universalidade kantiana, não poderia falar da dimensão simbólica como falo.

Bauman define *ética* relacionando-a a heteronomia dos postulados do Estado e comunidades, estabelecendo os padrões de comportamento moral do indivíduo; e conceitua *moral*, que, segundo ele, necessita de repersonalização, como oportunidade de transcendência do ser para despertar do sono dogmático que a ética assumiu na era moderna (BAUMAN, 1997). Aqui está outro ponto importante a ser estabelecido: o *uso* que o autor faz dos conceitos de ética e moral não figura como elemento basilar do trabalho, embora a *ideia* por trás desses conceitos esteja presente nas análises e tenham relação direta com a forma como eu penso o problema na pós-modernidade.

A pós-modernidade, que Bauman definiu como era líquida, estabeleceu seus parâmetros éticos valorizando a fluidez e o empoderamento comunitário que visa dar vez e voz às minorias (BAUMAN, 1998). O processo civilizatório da pós-modernidade substituiu a segurança pela felicidade, a nova busca desta era. O reclamo do prazer passou a ser medida pela qual as coisas são julgadas e “ser moral é justamente o evento que me coloca para o Outro com responsabilidade” (SILVA, 2013, p. 84-85). Conservou-se a autonomia conquistada na era moderna e adicionou-se a ela a consciência e a clareza das escolhas que fazemos, não mais nos deixando reféns por um lado e confortavelmente abrigados por outro dentro do que “a lei manda” (BAUMAN, 1995, p. 18, apud SILVA, 2013, p. 97). Embora Bauman tenha deixado algumas questões que fazem com que sua discussão sobre ética pós-moderna seja vista como superficial (SILVA, 2013, p. 113-116), a clareza e a consciência do indivíduo pós-moderno a que ele se refere são corroboradas por autores contemporâneos que entendem a ética como uma compreensão inerente ao ser humano em relação a si mesmo e em relação aos outros indivíduos (BOWMAN, 2012).

O referencial sobre ética contemporânea também engloba a docência, com atenção especial para singularidades da docência em música, uma vez que promover práxis de

formação em música, em um sentido amplo do termo, implica obrigatoriamente a promoção de práticas educativas sobre sons de maneira geral, meio ambiente e sociedade. Bowman problematiza o sinônimo dado muitas vezes às expressões “educar musicalmente” e “ensinar música”, dialogando com a obra *The good life of teaching: an ethics of professional practice*<sup>137</sup>, de Christopher Higgins.

Nesse sentido, é importante o professor de música estar atento também às suas próprias escolhas, motivações e caráter, não só para uma melhor docência ao entregar profissionalmente o serviço, como num sentido de autorealização, autointeresse e autoindulgência (BOWMAN, 2012, p. 3), caso contrário, acabará atuando apenas como tarefeiro, se aproximando dos perigos do esgotamento (*burn out*) ou desmotivação (*burn in*), e não alguém com capacidade de desenvolver um trabalho de criticidade e significação profunda de educação musical (BOWMAN, 2012, p. 3; CORTELLA, 2015, p. 43).

Os caminhos apontados para esse florescimento passam pela ideia de Ética da Virtude e pelo conceito de *prática* inerente a ela. A Ética da Virtude tem origem aristotélica. “Virtude” representa um hábito de ação que é a média entre dois vícios opostos ou extremos de ação. Coragem é a média entre precipitação e covardia, por exemplo. Uma pessoa dita virtuosa evita extremos e sabe que a ação correta está na média. Enquanto existem várias maneiras de agir erroneamente, há apenas uma de agir corretamente (BOWMAN, 2012, nota de rodapé 6, p. 17). Uma definição que pode soar hermeticamente possível, mas que traz consigo uma série de problemas. Por práticas entende-se aqui que são sociais na origem e na execução respectivamente por serem fontes de benefícios comunitários ou coletivos; enraizadas em tradições históricas que são interpretadas de forma diferente (e às vezes de maneira conflituosa) por seus praticantes; e dependentes da aprendizagem para a transmissão. São mais do que meras atividades ou ocupações. As práticas humanas, quando saudáveis, atendem a bens externos – segurança, prestígio e demais bens que podem oferecer concorrência, e internos – aspectos que se tornam parte da identidade e do caráter do praticante (ibidem, p. 4-5).

Toda essa explanação com base em Higgins precede a parte central do texto que fala sobre música e educação musical como práticas. Como a educação musical como prática contribui para o florescimento de seus participantes e beneficiários? Esta é uma questão na

---

<sup>137</sup> HIGGINS, Christopher. **The good life of teaching: an ethics of professional practice**. Wiley-Blackwell, 2011.

qual o professor se inclui. Quais são os bens internos dessas *práticas eticamente orientadas*? O que suporta esses bens e o que os ameaça? (BOWMAN, 2012, p. 6). A música e seus significados não são singulares, unificados ou estáticos. Seus valores são plurais, negociados e em constante mudança, porque as práticas humanas seguem o mesmo princípio ecológico das espécies, que mudam e se adaptam quando se sentem ameaçadas. Tais práticas humanas, se não mudam, são de alguma forma institucionalizadas para preservar e proteger aquelas práticas que são amplamente valorizadas, tornando possível aqui toda sorte de cristalização do que é considerado “certo” e “errado” - maneiras eticamente-orientadas de estar e se tornar que vêm do que a pessoa é, do que ela entende ser engajamento em ações genuinamente musicais ou educacionais (ibidem, p. 7).

Uma parte fundamental da educação musical é o professor conseguir auxiliar os jovens a chegarem a ter ciência dessas orientações, mas isto só é possível quando os bens externos não eclipsam os internos. Do contrário, o aprendizado musical será reduzido à aquisição de habilidades e a docência, a um trabalho governado por deveres e obrigações no qual o auto-interesse e a qualificação não serão igualmente importantes. Nesse sentido, é fundamental se perguntar que tipo de pessoa você quer se tornar e o que faria sua vida mais recompensadora. Relacionando ao professor de música, necessário é saber como sua docência está conectada com suas próprias respostas a essas questões.

A Ética da Virtude é descrita por Bowman como um tecido complexo que nos dá caminhos para essas reflexões, diferindo da ética do dever (pelas obrigações) e da ética consequencialista (pelos resultados). Através das práticas, desenvolvemos o caráter eticamente orientado no qual a ação certa vem de *quem se é*, ou, talvez mais precisamente, de quem alguém é no processo de se tornar, mais do que de obrigações abstratas que se originaram fora desse ser e de sua experiência. É um entendimento interno que a pessoa aprende com as práticas, não acessível através de abstração – quem tem teorização ética não necessariamente terá ação ética (BOWMAN, 2012, p. 9). Mais uma vez fazendo uso das definições que atribui aos conceitos, Bowman enfatiza que, enquanto a teoria moral moderna de Bernard Williams e Charles Taylor dita *o que é certo fazer*, a filosofia moral contemporânea está pautada *no que é bom ser*. A ação ética é determinada pelo julgamento ético que confirmará que a situação pode se parecer muito com outras, mas será sempre única de maneiras importantes. Nosso caráter, integridade pessoal ou identidade são recursos éticos que dizem “quem nos tornamos ou que tipo de pessoa nós somos no processo de se tonar”



(ibidem, p. 10): os “eus” e os outros.

Nas perspectivas dos autores, imersos no nosso hábito atual de entender a ética como conjunto de regras e obrigações governadas pelo Estado e na tentativa de fazer da educação musical algo rigoroso, previsível e de domínio científico, perdemos de coisas que estão no coração da prática da educação musical – coisas que a tornam importante, mesmo crucial, para a vida humana, a vida e a prosperidade. Quando se assume que o ponto de ensinar e aprender música é a própria música, em um sentido restrito do termo, caímos em uma formulação cômoda e reconfortante. Ao omitir o desenvolvimento do caráter e da identidade e de como a musicalização e a educação se baseiam e contribuem para o desenvolvimento do discernimento ético, temos um alcance ínfimo, que coloca a educação musical como um *affair* técnico onde a justiça consiste na conformidade com códigos e padrões pré-estabelecidos, e na prevenção de erros (BOWMAN, 2012, p. 12,), porque passamos a ignorar que “como nós musicamos é como nos somos” (SMALL, 1998, p. 220).

## **Ecologia**

A ecologia foi compreendida nessa revisão com base em ampliações das visões ecológicas atreladas à filosofia, especificamente observadas nos conceitos de ecosofia (GUATTARI, 2011; DIAS, 2000, apud FRANÇA, 2011) e pensamento sistêmico (CAPRA, 2013; CAPRA e LUISI, 2014), como também em estudos que problematizam as estruturas urbanas em relação à ecologia humana (EUFRASIO, 1999), facilitando assim a conexão a estudos ecológicos específicos, como os da ecologia sonora.

Segundo Carvalho (2007), a inclusão do ser humano nos estudos da ecologia adquiriu autonomia científica somente por volta de 1970. Por ser uma espécie muito peculiar, presente em praticamente todo o planeta e muitas vezes destruindo os ecossistemas naturais, com grande capacidade de comunicação e de desenvolver cultura independentemente do ambiente, embora biologicamente pouco dotada e vulnerável a doenças, guarda diferenciações dentro da disciplina da Ecologia geral. Assim, no início do séc. XX, “temas como simbiose, competição, luta pela sobrevivência, dominação, evolução e comunidade como uma unidade, até aí de interesse exclusivo de ecólogos da natureza, passaram a interessar também os cientistas sociais” (CARVALHO, 2007, p. 128). Tal ecologia humana é observada na estrutura urbana, ou seja, na cidade, local de moradia e atuação das pessoas que nos

interessam para esta pesquisa. Mais do que uma coletividade, ela pode ser pensada como um mecanismo psicofísico “no qual e através do qual os interesses privados e políticos encontram expressão associada” (EUFRÁSIO, 1999, p. 50).

O autor nos apresenta algumas definições de ecologia humana da escola sociológica de Chicago (1915-1940), que teve como expoentes Park, Burgess e McKenzie, dentre as quais destaco duas bastante afinadas com a nossa visão holística dos fenômenos sonoros e toda a força ecológica, cultural e política que os envolvem. Uma é a que destaca a ecologia humana como *síntese abrangente de diversos campos de ciências naturais e ciências sociais* como morfologia humana, geografia, antropologia e economia, num posto de vista que visa englobar de modo integrado a tríade organismo – meio ambiente – relações entre os dois (idem, p. 95-96), entendimento ainda válido décadas depois (NAZARETH, 1993<sup>138</sup>, 1996<sup>139</sup>, 2004<sup>140</sup>, apud CARVALHO, 2007, p. 132; ODUM, 2001<sup>141</sup>, apud CARVALHO, 2007, p. 131; REIGOTA, 2002, 2011; MORIN, 1999).

A outra aponta a ecologia humana como um *estudo de relações subsociais entre os homens*, ou seja, aspectos que não envolvam estímulo e respostas mentais conscientes diretos (EUFRÁSIO, 1999, p. 100-101). Esta segunda definição tem como base o conceito de competição entre os indivíduos, que acontece como luta inconsciente e impessoal sem necessariamente ter contato ou comunicação. Competição difere de conflito, no qual, aí sim, o contato é condição obrigatória e consciente, suscitando paixões, atenção e esforço. Neste cenário, entram em cena também a acomodação, referente a uma ordem social consolidada por costumes e usos, e a assimilação, transformação gradual, porém radical, da personalidade através de contatos sociais (ibidem, p. 106-107).

Como indica Carvalho, algumas críticas à sociologia urbana da escola de Chicago afirmam que ainda havia uma separação significativa entre a Ecologia, basicamente biótica, e Ecologia humana, basicamente cultural. Steward, na década de 1930, foi um dos autores que procurou unificar na chama Ecologia Cultural os pontos de vista teórico e metodológico da interface entre ambiente cultural e ambiente natural (CARVALHO, 2007, p. 129).

---

<sup>138</sup> NAZARETH, M. Demografia e ecologia humana. IN: **Análise Social**, n. 123/ 124, Lisboa, 1993, p. 879-885.

<sup>139</sup> NAZARETH, M. Aspectos demográficos e de ecologia humana. IN: **Bioética**, Lisboa, Verbo, p. 146-150.

<sup>140</sup> NAZARETH, M. **Demografia: a ciência da população**. Lisboa, Presença, 2004.

<sup>141</sup> ODUM, E. **Fundamentos de ecologia**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Diante da dificuldade de enquadrar uma Ecologia Geral que englobasse a Ecologia Humana nas Ciências Sociais, atravessou-se um período de indefinição entre as décadas de 1940 e 1960 que relegou a Ecologia Humana a sinônimo da Sociologia até sua transição para o entendimento moderno na década de 1970 (CARVALHO, 2007, p. 130). De lá até a atualidade, experimenta-se uma retomada da Ecologia Humana como uma ponte entre Ciências Sociais e da Natureza, um campo transversal e complexo, comum a diversas disciplinas e profissões, que através de abordagem holística objetiva compreender a concepção, uso e afetação do ambiente biológico, social e cultural pelas populações que o habitam (CARVALHO, 2007, p. 132; MORIN, 1999).

### **Ecosofia**

Ecosofia é um dos conceitos ecológicos que utilizo. Defende um olhar integrador que amplia e critica a ideia de ecologia rasa, aliando sabedoria e meio ambiente e propondo uma visão ecossistêmica em lugar da antropocêntrica. Foi cunhada em 1972 pelo filósofo Arne Naess, colocando o homem como parte integrante e não dominante da natureza, e esta como provedora não cíclica para o ser humano (DIAS, 2000, apud FRANÇA, 2011, p. 31). Além de Naess, considerado o pai da ecosofia, o conceito foi desenvolvido por outros dois pensadores, Michel Maffesoli e Félix Guattari, sendo este último o utilizado nessa tese.

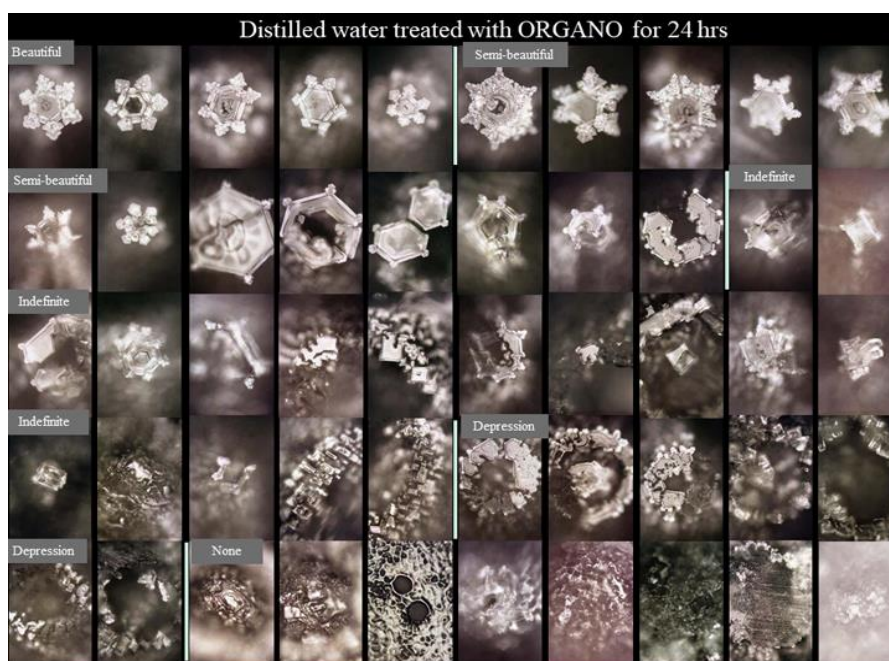
No livro *As três ecologias* (GUATTARI, 2001), Guattari corrobora e otimiza as ideias de Naess, colocando a ecosofia como articulação ético-política entre os registros ecológicos do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, necessárias num mundo onde o sujeito não é evidente: “não basta pensar para ser” (ibidem, p. 17). A ecosofia ambiental rejeita a perspectiva simplista de enxergar os danos industriais e a poluição ambiental como ameaças abstratas ao contexto natural, ao passo em que coloca o equilíbrio ambiental sob responsabilidade da intervenção humana, que tem o poder de causar tanto as piores catástrofes quanto realizar evoluções que sejam flexíveis (ibidem, p. 8, 52, 55).

A ecosofia social, frente a questões como racismo, falocentrismo e urbanismos mal-sucedidos, desenvolve práticas de ressignificação de alguns *modi operandi* nos contextos do lar e do trabalho (GUATTARI, 2001, p. 15). Por fim, a ecosofia mental tem a ver com a reinvenção da relação do sujeito com o corpo, o fantasma, com os mistérios que envolvem vida e morte, nos tornando críticos diante dos modismos e das formas nas quais ‘devemos’ nos encaixar durante a existência (ibidem, p. 16). Maffesoli faz uma compilação atual de toda

a discussão proposta sobre ecosofia até hoje. A obra *Saturação* apresenta um tratado que densamente organiza e compreende aspectos de uma sociedade viciada em “causas secundárias” – coisas na verdade sem importância ou menos importantes, mas que são colocadas como prioridades, maquiadas de racionalizações e legitimações pedantes - resultado de nossa domesticação e atrofiamento de sentidos que nos ensurdece de escutar o “ruído de fundo do mundo” (MAFFESOLI, 2010, p. 67).

A esse respeito, a discussão conecta-se significativamente também ao trabalho de Emoto (2007, 2010)<sup>142</sup> que demonstra a influência das nossas emanações mentais e verbais sobre as moléculas de água, que assumem formas diferentes ao receberem vibrações energéticas específicas de amor, ódio, tristeza, medo e gratidão, um exemplo contundente do princípio sistêmico e quântico da vida (FIG. 9).

**FIGURA 9: Moléculas de água sob emanção de diferentes sentimentos**



Fonte: Site oficial de Masaru Emoto, 2019.

Estas figuras são reveladoras da influência que os pensamentos que produzimos e as crenças que alimentamos têm sobre nós, principalmente quando nos damos conta de que somos compostos 70% de água quando adultos e 90% quando crianças, e estamos, portanto, criando nossa realidade quântica ininterruptamente.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://www.masaru-emoto.net/en/science-of-messages-from-water/>. Acesso em: 25 set. 2019.

No experimento, usa-se garrafas com água colocadas sob influências tanto positivas quanto negativas. Por exemplo, algumas garrafas de água são enroladas com notas onde está escrito “obrigado”. Isso foi feito em vários idiomas. Não importa em qual deles, a água dessas garrafas, quando congeladas, criaram cristais completos adoráveis de se contemplar. A água sob a oração de um sacerdote, com amor e gratidão, criou o mesmo tipo de cristais. Por outro lado, cristais desagradáveis, incompletos ou malformados foram criados ao expor a água a pessoas dizendo ou falando “seu idiota” ou outras expressões negativas. Expondo a água a uma palavra ou peça de música particular, congelando-a e fotografando os cristais formados, Dr. Emoto mostrou que, de belas palavras e músicas, vêm cristais magníficos, e de palavras negativas e ruins, vêm infelizes e malformados cristais. O que isso significa? (Página oficial de Masaru Emoto, 2019, tradução minha)<sup>143</sup>.

As indagações de Emoto complementam o olhar ecológico aqui proposto, que engloba as noções de ecosofia (GUATARI, 2001) e de ecologia humana (EUFRÁSIO, 1999), a fim de possibilitar discussões num patamar mais próximo e aplicável e menos universal. Começo estabelecendo as diferenciações necessárias entre a ecologia humana e a sociologia, que estão diretamente ligadas às ideias de comunidade e sociedade, como segue:

Num paralelo entre os efeitos de cada uma dessas formas de interação social, Park e Burgess<sup>144</sup> esclarecem que “a competição determina a posição de um indivíduo na comunidade”, a qual tem como características a localização, a posição e a interdependência ecológica (p. 574). “O conflito fixa o lugar [do indivíduo] na sociedade”, a qual se caracteriza pelo status (p. 575). Essas proposições especificam, de modo muito claro, os domínios, respectivamente, da ecologia humana e da sociologia (EUFRÁSIO, 1999, p. 107-108).

A competição é um processo contínuo e impessoal entre indivíduos ou grupos de indivíduos, ocorrendo de forma inconsciente e sem necessitar de contato ou comunicação. É a ideia da luta pela existência, seja no reino vegetal, animal ou humano. O conflito é

---

<sup>143</sup> The experiment he used to discover this included bottles filled with water, that were set under either a positive or a negative influence. For example, some bottles of water were wrapped with written notes, with the writing facing inside the bottle that said, “thank you.” This was done in various languages. No matter what language was used, the water in these bottles, when frozen, created complete crystals that were lovely to behold. Water over which a priest prayed, with love and gratitude, created the same type of crystals. Conversely, unpleasant, incomplete, and malformed crystals were created in water exposed to people saying or writing, “You fool,” or other negative expressions. By exposing water to a particular word or piece of music, freezing it, and photographing the ice crystals formed, Dr. Emoto has shown that from beautiful words and music, come beautiful crystals, and from mean-spirited, negative words, come malformed and misshapen crystals. What is the significance?

<sup>144</sup> PARK, Robert. E.; BURGESS, Ernest W. **Introduction to the Science of Sociology**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1924.

intermitente, passional, emotivo, concentra grande energia e esforço, e acontece quando há uma crise das condições de competição vigentes.

Procurando corrigir na medida do possível a ideia de que os menos aptos perecem ante os mais aptos a sobreviver, à competição foi adicionada uma ordem moral que teoricamente permitiu que qualquer indivíduo fosse livre para perseguir seu próprio lucro. Para tal, poderia utilizar todos os outros indivíduos para como meio para este fim, desde que contribuísse inevitavelmente para o bem-estar comum. Até aqui, ainda vemos um modelo ideal, com distribuição de trabalho e interdependência econômica organizada. Só que existe, sobre essa organização competitiva, uma ordem moral e política, fruto do conflito, da acomodação e da assimilação, se aproximando do olhar que nos interessa. A acomodação é relativa à ordem social fixada pelos costumes e usos, representando as limitações dos desejos naturais dos indivíduos, que se ajustam para caber nas situações sociais – organização familiar, escravidão, castas, classes. Uma vez aceitos os ajustes, modificações profundas nos indivíduos e grupos cessam o conflito. Acomodação é forma de controle da competição através do status. Já a assimilação é a acomodação num nível mais radical, que transforma de forma gradual e profunda a personalidade através da continuidade das ocorrências sociais.

Esses conceitos estão aplicados às análises realizadas ao longo da tese em conjunto com a ideia de comunidade sob pontos de vista ecológico, cultural e político, que Eufrásio apresenta com base em Burgess. A comunidade ecológica compõe-se em termos de localização e movimento, considerando sua topografia, distribuição das famílias e demais fatores básicos de organização. A comunidade cultural engloba os efeitos da vida em comum que formam e mantêm a cultura local, como condutas, sentimentos, dialetos, rituais e cerimônias. Por fim, a comunidade política diz respeito ao ímpeto dos habitantes do lugar a agirem juntos, gerando consciência comunitária. São três pontos de vista ideais, problematizados pelas respectivas ideias de *força ecológica*, *força cultural* e *força política*.

### **Pensamento sistêmico**

O conceito de pensamento sistêmico completa minha visão sobre ecologia. Utilizo nesta tese as comparações que Capra faz entre a Física moderna e a filosofia oriental para tratar da unidade das coisas e eventos, aceitando o desafio que é verbalizar sobre a metafísica quântica para discutir aspectos simbólicos do som.

A visão sistêmica tem base em estudos da física quântica e da observação da visão oriental do mundo, que consideram os fenômenos como manifestações de uma unidade básica onde há inter-relação de todas as coisas e eventos, uma “realidade última, indivisível, que se manifesta em todas as coisas e da qual todas as coisas são partes componentes. [...] [É o] *Brahman* do Hinduísmo, *Dharmakaya* no Budismo, *Tao* no Taoismo” (CAPRA, 2013, p. 139). Surgida na Europa na virada do século XIX para o XX, primeiramente abordado por biólogos e posteriormente por psicólogos e ecólogos que encontravam-se num cenário de tensão com o mecanicismo corrente na época, caracteriza-se prioritariamente pelo entendimento de que as propriedades essenciais de um organismo ou sistema vivo surgem das interações e relações entre as partes, pois são propriedades que o todo contém.

Se todos os sistemas vivos compartilham de um conjunto comum de propriedades e princípios de organização, a multidisciplinaridade é inerente ao pensamento sistêmico. “Ele pode ser aplicado a disciplinas acadêmicas integradas ou para descobrir similaridades entre diferentes fenômenos dentro de uma ampla faixa de sistemas vivos” (ibidem, p. 113). É um olhar que considera relação em vez de objetos, mapeamentos em vez de medições, processos em vez de estruturas, e que nos leva a uma ciência epistêmica na qual os métodos de investigação que utilizamos são tão ou mais decisivos e fundamentais para a definição de teorias científicas à luz do paradigma sistêmico do que a exatidão de outrora (CAPRA, LUISI, 2014, p. 115). Ainda assim, a concepção sistêmica admite que operações do tipo mecânico podem ser úteis e, em alguns casos, necessárias, porque são um âmbito complementar ao holismo que pode auxiliar na obtenção de um conhecimento mais profundo sobre a vida, desde que respeitado o equilíbrio entre as forças que cada visão – reducionista e holística – pode trazer para a questão investigada (CAPRA, 2006, p. 261).

O pensamento sistêmico também denuncia e refuta a visão mecanicista exercida por áreas que analisam o organismo – que é vivo – como máquina, procurando uma solução única para uma parte específica dele e desprezando toda a dinâmica de flexibilidade que o define. Quando Capra discorre sobre a diferença entre máquina e organismo, identifico muitos paralelos com meu estudo:

A primeira diferença óbvia entre máquinas e organismos é o fato de que as máquinas são construídas, ao passo que os organismos crescem. Essa diferença fundamental significa que **a compreensão de organismos deve ser orientada para o processo**. Por exemplo, é impossível transmitir uma imagem acurada de uma célula por meio de desenhos estáticos ou

descrevendo a célula em termos de formas estáticas. As células, como todos os sistemas vivos, têm que ser entendidas em termos de processos que refletem a organização dinâmica do sistema. [...] As máquinas são construídas reunindo-se e montando-se um número bem definido de peças de modo preciso e previamente estabelecido. Os organismos, por outro lado, mostram um elevado grau de flexibilidade e plasticidade internas. O formato de seus componentes pode variar dentro de certos limites, e não há dois organismos que tenham peças rigorosamente idênticas. Embora o organismo como um todo exiba regularidades e tipo de comportamento bem definidos, as relações entre suas partes não são rigidamente determinadas (CAPRA, 2006, p. 262, grifos meus).

Considerando a aplicação da visão sistêmica à sociedade, encontro nessa citação mais um argumento para que o ideal kantiano de ser humano universal seja complementado e atualizado englobando dimensões que, por não serem universais, não podem ser desprezadas. Para as análises desta tese, da forma como estão postas e na profundidade que pretendem alcançar, os processos – de aceite, de recusa, de consolidação, afetivo e simbólico – devem ser considerados como mais e maiores do que simples partes de uma soma. Partes das quais o dinamismo é componente importante e obrigatório. É, com o perdão do trocadilho, um elemento fixo. A esse respeito, Capra continua:

Como Weiss mostrou em exemplos variados e impressionantes, o comportamento das partes individuais pode, de fato, ser tão singular e irregular que não apresenta qualquer sinal de relevância no que se refere à ordem de todo o sistema. **Essa ordem resulta de atividades coordenadoras que não constroem rigidamente as partes, mas deixam margem para variação e flexibilidade**, e é essa flexibilidade que habilita os organismos vivos a adaptarem-se a novas circunstâncias. As máquinas funcionam de acordo com cadeias lineares de causa e efeito, e quando sofrem uma avaria pode ser usualmente identificada uma causa única para tal defeito. Em contrapartida, o funcionamento dos organismos é guiado modelos cíclicos de fluxo de informação, conhecidos por laços de realimentação (*feedback loops*). Por exemplo, o componente A pode afetar o componente B; B pode afetar C; e C pode “realimentar” A e assim fechar o circuito. Quando tal sistema sofre uma avaria, esta é usualmente causada por múltiplos fatores que podem ampliar-se reciprocamente através de laços interdependentes de realimentação. De modo geral, **é irrelevante saber qual desses fatores foi a causa inicial do colapso**. (CAPRA, 2006, p. 262, grifos meus).

Fazendo uma analogia com a discussão ética proposta nesta tese, podemos estabelecer que as variações, as flexibilidades e os demais comportamentos dos seres não refutam, de forma alguma, um ideal universal de humanidade pelo simples fato de variarem porque, embora lidemos com o aspecto humano do intelecto, do afeto e do simbolismo, não



podemos escapar da nossa condição de ser universal em algum grau. O equívoco aqui está apontado por Capra, de quanto o entendimento pensado para uma máquina quer ser estendido ao ser humano. Esta analogia está desdobrada em nossa sociedade, ainda bastante influenciada pelo pensamento moderno, quando olhamos nossa legislação e o que a pauta – ocorrência e coerção, ou nosso sistema de saúde e do que ele trata – uma doença, um órgão, uma causa. Encontraremos, nesses exemplos, unilateralidade advinda de um pensamento que clama ser universal, mas que acaba por aplicar apenas a face negativa da universalidade, que é a de desconhecer a origem e de não admitir dinamismo.

Esse estado de interligação não linear dos organismos vivos indica que as tentativas convencionais da ciência biomédica **de associar doenças a causas únicas são muito problemáticas**. Além disso, mostra a falácia do “determinismo genético” [...]. A perspectiva sistêmica deixa bem claro que os genes não são os determinantes exclusivos do funcionamento de um organismo, tal como os dentes e as rodas determinam o funcionamento de um relógio. Os genes são, outrossim, partes integrantes de um todo ordenado e, portanto, adaptam-se à sua organização sistêmica (CAPRA, 2006, p. 262-263, grifos meus).

Nessa citação, ficam evidentes os cernes do pensamento sistêmico, admitindo-se o universo como teia de relações entre as diferentes partes de um todo que é unificado. A visão sistêmica enfatiza a relação observador-objeto de uma forma análoga à discussão que a etnomusicologia tem feito sobre a atuação do observador-participante, ampliando sua observação, que é também atuação, para um observador engajado (que aí já assume muito mais do que apenas o ato “isento” de observar). Na física quântica, medir é interagir. Isso significa que o ato de observar é também participar, influenciar, tornar único aquele evento naquele momento e daquela maneira (CAPRA, 2013, p. 146), ou seja, o observador também define as propriedades do evento quando o observa, fazendo com que estas somente tenham significado no “contexto da interação do objeto com o observador” (ibidem, p. 149).

O pensamento sistêmico clama que vida e mente não são entidades separadas, a primeira como substância ou força e a segunda como entidade de interação com a matéria. Ambas são manifestações diferentes do mesmo processo universal. Organismos de alta complexidade possuem *mente*, e sistemas de auto-organização em níveis inferiores possuem *mentação*. A mente não é imanente só no corpo, mas também fora dele. O meio ambiente possui mente, assim como cada ser humano possui a sua. Níveis da mente seriam, por exemplo, a mentação “metabólica” das células e tecidos, e a mentação “neural” do cérebro

(CAPRA, 2006, p. 284). Em seres humanos, há ainda que se considerar a capacidade da mente humana em criar um mundo interior que espelha o exterior, que “possui uma existência própria e pode levar um indivíduo ou uma sociedade a agir sobre o mundo exterior”. Aqui, entram a menção à autoconsciência, pensamento conceitual, entendimento e linguagem simbólica, arte, valores, cultura e preocupação com passado e futuro (CAPRA, 2006, p. 287).

De forma relacionada ao pensamento sistêmico, está a ideia de propriedade privada para o bem comum (KELLY, 2014, p. 499)<sup>145</sup>, uma tendência mundial surgida como alternativa consciente aos conflitos gerados entre os elementos da propriedade privada do capitalismo e da propriedade estatal do socialismo. Não é uma questão de modificar os arcabouços fundamentais dessas correntes, mas, considerar e “articular as verdades de cada uma que consideramos evidentes por si mesmas” (ibidem, p. 499) de forma a alimentar os aspectos de um e outro que funcionam complementarmente, redirecionando os conflitos para dar sustentação à vida. Tal sustentação, sim, está num plano de oposição à ideia de “maximização dos lucros”. A discussão da autora sobre projetos de propriedade geradora englobam tendências de justiça social e de sustentabilidade ecológica em iniciativas com um propósito *vivo* em lugar do *financeiro*: florestas comunitárias no México com vez e voz dada aos indígenas; empresas de planejamento e construção sustentável, em Massachusetts, voltada conscientemente para o pós-crescimento; guildas eólicas na Dinamarca sob a gestão de grupos de pequenos investidores que, unidos, financiam os parques eólicos que hoje geram um quinto da energia elétrica do país. O que essas medidas têm em comum é um pensamento que considera o antes, o durante e o depois sob um prisma sistêmico de organização sustentável em longo prazo, postura que as conectam amplamente com a discussão que teço aqui.

Em suma, incluí o embasamento científico da física quântica nesta tese porque ela considera a inclusão da consciência humana para descrição do mundo, ao invés de focar na observação de objetos fundamentalmente separados, estando amplamente afinada com o olhar que proponho. Assim, a área da Ecologia demonstra preocupações holísticas significativas e expande o estudo do *oikos*, a casa do ser vivo, para além do estudo da Manutenção do Lar Terrestre (CAPRA, LUISI, 2014, p. 97). São cada vez mais estudadas as transversalizações das relações ecológicas com praticamente todas as áreas e campos do

---

<sup>145</sup> Ensaio convidado que consta no livro *A visão sistêmica da vida*, de Capra e Luisi (2014).

conhecimento, encorajados pela crescente percepção de que nenhum conhecimento é eterno e estanque.

## **Rumo à construção do conceito de ética sonora**

Com base nos conceitos trabalhados anteriormente e ancorada por publicações que os complementam e estabelecem pontes com o contexto sonoro que estudo, baseio este trabalho em três pressupostos teóricos. O primeiro amplia e problematiza como a música e o som influenciam e são influenciados pelos anseios de uma sociedade (MERRIAM, 1964; ARAÚJO, 2013), muitas vezes como sinônimos de cultura; com ênfase na estreita relação entre som e poder (SCHAFER, 1991, 2001; OBICI, 2008; ATTALI, 2009 [1984]). O segundo alia a ideia de ecosofia (GUATTARI, 2001, FRANÇA, 2011, p. 31) ao pensamento sistêmico (CAPRA, 2013; CAPRA, LUISI, 2014) sinalizando o holismo presente na história da ciência ocidental e que, neste caso, pode ser base para discutir a conexão entre aspectos sonoros e outras camadas e desdobramentos de uma sociedade e de um indivíduo. O terceiro parte da relação entre a *ética da contemporaneidade* baumaniana (1998) e a *ética da virtude* discutida por Bowman (2012) para compreender meandros da relação ética do indivíduo consigo mesmo e com o Outro. Se antes o que se considerava ético estava estabelecido muitas vezes pelo poder legislativo do Estado, agora - entre outros fatores, por omissão desse Estado e uma ressignificação dos valores ditos universais que, como vimos, não se sustenta - o entendimento da ética reside contextualmente nas situações, e a consciência do indivíduo é agora também sobre seu íntimo, e não mais ditada por valores externos a ele.

## **Música, som e sociedade: influência mútua e relações de poder**

O consenso observado entre grande parte dos autores de compreender a música como diferentes níveis de reflexo, causa, resultado ou sinônimo da sociedade que a abriga (MERRIAM, 1964, p. 13; BLACKING, 1973, p. 25, 43, 54; NASSER, 1997, p. 244; SCHAFER, 2001; SCHOENBERG, 2001, p. 94; ESPERIDIÃO, MRECH, 2009, p. 88) me faz pensar também sobre o aspecto simbólico que outros tipos de som podem assumir, como o som e o efeito das palavras, desde a imitação de sons da natureza até a comunicação atual que fazemos. Concordo com a afirmação de que as cosmogonias têm fundamento musical porque, se no princípio era o verbo, ele foi falado. Logo, no início, era o som (WISNIK, 1989, p. 37;

FONTEERRADA, 2004, p. 13)!

Evito a famigerada seara intrigante de definir o que é a música porque, a cada tentativa, me sinto apenas tangendo uma resposta entre inúmeras possibilidades. Estou chegando à conclusão de que esta é a resposta, repousada sobre certa tranquilidade em aceitar a amplitude da questão e a inadequabilidade de procurar uma forma única de resolução. De qualquer forma, sobre música(s), concordo, em linhas gerais com Schoenberg (2001), valendo ressaltar que as análises dele se limitam ao mundo da música ocidental europeia e aos conceitos derivados dessa. Para o autor: a dissonância em vez de uma inconveniência a ser resolvida, pode ser somente vítima de preconceito. Características musicais como a sensível tonal podem ter sido criadas por acidente, facilitando a vida dos cantores e se assemelhando mais a um desenho acústico mais familiar para os ouvidos. Podemos observar facilmente essas adequações da audição quando vemos que pessoas que não se reconhecem como músicos demonstram aptidões, na nossa cultura, para reconhecer aspectos diversos como a chegada do refrão, a preparação de acordes que leva ao fim da música, entre outros parâmetros associados a músicas que lhes são culturalmente familiares, corroborando Merriam (1964, p. 297).

Já com relação aos outros sons organizados, procuro tatear alguns afetos. Pensemos, por exemplo, em sonoridades que ouvimos na infância e que poderíamos reconhecer hoje em meio a uma multidão. Ele diz respeito a pertencimento e identidade e, num sentido amplo, pode ser relacionado também a investigações entre música e sinestesia. No momento em que lembramos do som, nos transportamos quase que automaticamente para aquele tempo reavivando relações sinestésicas que construímos - lembrar do som de alguém pode trazer junto, por exemplo, a lembrança do perfume da pessoa. O *som que emitimos* é a nossa voz, ar vibrado por nosso aparelho fonador, mas é também resultado de toda a nossa história cultural, familiar e social.

O *som que ouvimos* é o ar vibrando e nos trazendo informação, é a mãe que fala em registro agudo, o tio que assovia quando vê um pássaro cantar, a metalúrgica que funciona a duas quadras de casa e que todos os dias, das oito da manhã às seis da tarde, encharca o ar com zunidos e marteladas, fazendo com que nossas mãos procurem o botão de volume da televisão ou com que nossos pés nos levem para o cômodo ao lado, para sermos ouvidos quando comentamos com quem está cozinhando sobre o que aconteceu no capítulo de ontem da novela. Nessa última cena, das doze às quatorze, temos o momento da redenção sonora,

pois os metalúrgicos estão almoçando, e nós aproveitamos para ouvir música mais baixinho ou somente curtir aquela trégua.

Quando Russolo trouxe à tona o que não era figura, mas o fundo, o lixo, descartável e que atrapalhava a percepção concentrada construída no século XIX pelas salas de concerto; ou quando Cage abriu as portas para que os ruídos da rua integrassem o que ele prescreveu em partitura na obra *4'33''*; vimos que qualquer som do ambiente poderia ser convidado a integrar uma composição eletrônica ou de música concreta. A depender do contexto social, variam os níveis de aceitação e incorporação de aspectos como intensidades maiores e graves potentes mais presentes. Em nossos ouvidos, uma confusão ante a diversidade simbólica das funções sonoras nos fez (e ainda faz) perguntar: Mas isso é música? Como chegamos a essa situação? O que difere estes sons dos de uma máquina datilográfica? Bem, uma das coisas, com certeza, foi o advento da amplificação e da gravação do som, que nos tornou capazes de ouvir mais, de ouvir além (pelo menos, sob um aspecto físico-acústico). Tivemos pela primeira vez na história a oportunidade de esgotar possibilidades sonoras – de audição, gravação e manipulação - em experiências sensitivas que começam a fazer sentido num grau nunca antes imaginado, proporcionado por uma maior consciência da constituição sonora do que nos cerca, mesmo que ainda em âmbito somente acústico, sem considerar fatores sociais.

Quando chegamos num limite do acústico, a sensação de vazio diante do sonoro nos arrebatou diante de um mundo que apresenta até hoje questões gravíssimas em relação ao aspecto sonoro ambiental físico. Diante da exaustiva manipulação do som, embora não possamos afirmar que essa lacuna como experiência é sentida de forma geral, Schafer, Obici, Wisnik afirmam que não sabemos direito o que fazer com as informações novas que obtivemos. Entendo que uma das causas para isso pode ser porque o plano acústico da experimentação urge, não para dar lugar, mas para ser abordado de forma concomitante ao entendimento simbólico a fim de nos munir de ferramentas para discutir, organizar e problematizar os sons do mundo, caldeirão no qual a música se inclui como simbólica desde sempre.

Dentro desse simbolismo, insiro a discussão do som grave e sua consolidação de maneira decisiva. As máquinas que a Revolução Industrial trouxe foram ficando cada vez mais potentes, mais ruidosas e mais extremas frequencialmente. Fomos apresentados a sons agudos ainda inimaginados e a sons graves nunca antes ouvidos. Fomos apresentados ao amplificador, capaz de soar mais forte e mais longe do que uma orquestra! Em suma: o grave

cada vez mais presente no maquinário nosso de cada dia foi incorporado e aceito. Algumas pessoas que moram em locais quentes como o Nordeste brasileiro afirmam só conseguir dormir com o ventilador ou o ar-condicionado ligado, não somente pelo conforto térmico, mas, muitas vezes, pelo conforto acústico do barulho que acalenta.

Schafer (2001, p. 166) se refere a essa sensação como “o ruído sagrado em busca de um novo guardião”. Da Renascença até os dias atuais, a intensidade da música ocidental aumentou junto com as faixas de frequência que hoje conseguimos produzir com instrumentos capazes de ultrapassar nosso limite de audibilidade<sup>146</sup>. A chamada música de câmara exige concentração, silêncio, atenção à dinâmica, escuta concentrada, ou seja: o ar, que é o meio que veicula o som, deve estar vazio sonoramente para que só o que importe naquele momento soe<sup>147</sup>. Não é permitido à plateia tossir. Se for respirar, que seja baixinho. Demais músicas, não consideradas de câmara (a grande maioria, denominada “popular”) não exigem atenção exclusiva, permitindo à audição oscilar entre foco central e periférico. É envolvente e a constituição dos graves pode trazer à tona uma parede sonora, que nos imerge, ou seja: há uma ideia de ambiente uterino, oceânico, onde o som penetra por cada poro, à qual Schafer dá o nome de “lar submarino” (2001, p. 165-172).

Dicotomicamente, o som grave pode ser um elemento hipnotizador, ritualístico, sagrado. O som do mar, com suas ondas irregulares que o colocariam na categoria de “ruído” segundo livros tradicionais de música e acústica, carrega um simbolismo tamanho, além da característica acústica que remete a sons uterinos (WISNIK, 1989, p. 27; SCHAFER, 1991).

Em música, Schafer (1991, p. 198-199) coloca o grave como tendo a função específica de hipnotizar, agindo como um narcótico anti-intelectual. Se unido à repetição, o poder do grave se amplia. Contudo, discordo de Schafer quando ele afirma que o hábito de ouvir música na presença do ruído – que, em sua obra, sempre terá conotação negativa - levará à deterioração dos comportamentos nos concertos (ibidem, p. 201). São comportamentos diferentes para músicas diferentes e existem vários aspectos a serem considerados, de ordem social, cultural, histórica, contextual, estética, de hábito.

Essa deixa nos leva à discussão sobre a intensidade do som, parâmetro que nos informa sobre o grau de energia da fonte sonora. Uma intensidade sonora baixa pode ser

---

<sup>146</sup> Em condições normais, o ser humano capta sons entre 30 hertz e 20 mil hertz.

<sup>147</sup> Schafer utiliza o termo “limpo sonoramente”, mas considero uma adequação para “vazio” para dirimir discussões de valoração que são presentes na fala deste autor.

relacionada tanto à fraqueza, debilitação, morte ou o sentimento de impotência e tristeza que ela nos traz (WISNIK, 1989, p. 25; SCHAFER, 1991, p. 71); quanto à “extrema sutileza do extremamente vivo”, um ponto diferencial potencializado entre a vida e a morte (WISNIK, 1989, p. 25) ou do poder do silêncio quando observado em analogia com a invisibilidade dos deuses (SCHAFER, 2001, p. 283). Sem a pretensão de entender o seguinte sistema classificatório como universal, temos aqui uma gama de possibilidades que podem conferir poder ao som de forma física (ensurdecer, paralisar, assustar, prender a atenção), como também formas simbólicas (cativar, apaixonar, aterrorizar, demonstrar privilégio social) e ritualísticas (envolver, curar, matar). Tal poder se amplifica diante do aspecto imaterial do som.

Hábitos adquiridos durante o séc. XX como o uso de fones de ouvido e a apreciação de sons gravados em detrimento dos “ao vivo” parecem ser algumas das ferramentas que desenvolvemos para encontrar redundância e estabilidade frente ao grande leque sonoro do mundo contemporâneo, que nos impele para a frente, podendo gerar sensações de orfandade, insegurança, incerteza, como uma música que não volta à tônica e que, até hoje, não é aceita facilmente em esferas que têm a música tonal como hegemônica. Schoenberg que o diga. Diante do tédio atual, fruto pós-moderno da tamanha liberdade conquistada - observada aqui em maior ou menor relação com privilégios de classe e sociais, nossos hábitos de escuta, quando isolados, refratários e repetitivos, demonstram nossa recusa à diversidade. Concordo com Bauman quando o autor pontua o paradoxo de uma época de tantas possibilidades ser também o cenário de onde “[...] certezas não passam de hipóteses, histórias não passam de construções, verdades são estações temporárias numa estrada sem fim” (BAUMAN, 1999, p. 190), embora seja justamente na ambivalência inerente a um mundo “líquido” que este autor situa oportunidades de revisão.

A perspectiva acadêmica que trata como calamitoso o aspecto sonoro ambiental e seus desdobramentos entende que o ruído – sob acepção negativa - é utópico (1999, p. 42) e, embora modelos como o da Harmonia das Esferas ainda sejam atuantes nas discussões valorativas de repertórios, vemos que realidades concretas da música não se encaixam no escopo de uma referência ideal sem correspondência concreta exata no mundo. A harmonia da qual se fala aqui pode ser entendida apenas como o ato de colocar em harmonia, sintonizar com alguma coisa na mesma faixa vibratória (SCHAFER, 2001). Tal ação considera a beleza que está em tudo que é vivo (SALIS, 2003, p. 32) e não aquela superficial e meramente física.

Embora não esteja dito claramente, podemos inferir que a ideia de beleza de Fonterrada difere da de Schafer quanto à definição do que é belo, assumindo uma preocupação mais estética do que de simpatia:

No conceito apolíneo, a música é proporção, beleza, organização e harmonia. No conceito dionisíaco, é expressão, revelação, prazer e dor. Essa manifestação **não é necessariamente bela e ordenada, mas expressão da vida** em todas as suas nuances, do êxtase divino ao sofrimento mais profundo, **da mais perfeita beleza, à cena de maior horror** (FONTEERRADA, 2004, p. 68, grifos meus).

Por conta do caráter intrigante que tal discussão assume, sobretudo no meio artístico, tendo a concordar com um terceiro autor, Wisnik, que discorre sobre o que é, de fato, definidor do belo, um ato intimamente relacionado com o contexto e a cultura em questão. Não sabemos – nem deveríamos – estabelecer sequer qual tipo de música seria universalmente adequada à ordem pública ou à sua ruína. O problema da acepção apolínea vai além da definição do belo e do feio, situando-se num utópico terreno que condena a inovação musical, eis que sempre quer incitar à temperança e ao heroísmo (WISNIK, 1999, p. 103), assumindo o perigoso caráter de “verdade única e certa”, justamente o que refuto nesta tese.

Entendimentos enviesados como este geram crenças limitantes em vários âmbitos da sociedade, refletindo, por exemplo, em ações legislativas amalgamadas que desconsideram o simbólico, como será analisado na realidade empírica de João Pessoa no Capítulo 6, resultando em grande ineficácia da máquina pública que finge fiscalizar algo com base num ideal utópico, e não na realidade de cada contexto. No máximo, o que acontece são tentativas de enquadrar-se no “sistema”, entidade superior que, de alguma forma, tem regido nosso cotidiano de uma forma imaterial, imutável e indiscutível.

A legislação qualitativa aparece como tendência em alguns contextos internacionais (SCHAFFER, 2001, p. 275), mas, no Brasil, ainda engatinhamos em direção a um entendimento que englobe a grande diversidade cultural que faz caberem muitos “Brasis” dentro do país, e nos vemos reféns de questões sonoras que não encontram respaldo na legislação. O texto da lei é claro, mas serve para ser aplicado num contexto ideal que, como vimos anteriormente, é utópico. O montante sonoro pode resultar num problema como a poluição sonora quando não se sabe como valorizar sons que se quer manter, ressignificar sons que se deseja mudar e extinguir sons que incomodam, vivendo, assim, numa “tortura socialmente aceita” (BASTOS,



2012) que relativiza permissões para emissão sonora, num cenário tragicômico definidor de quem pode incomodar e de quem tem que silenciar acusticamente (SCHAFER, 2001, p. 279). Esses cenários podem, ainda, ser analisados através de silenciamentos engendrados simbólica e politicamente (ARAÚJO, 2013, p. 11), através da *cultura do silêncio*, descrita por Paulo Freire (1987, p. 38, 109), ou economicamente (ATTALI, 2009 [1984], p. 19).

### **Ecosofia aliada ao pensamento sistêmico**

Quem produz sons no mundo é o animal, é a máquina, mas é também o ser humano. Esse é um pensamento ecológico que nos coloca como elemento daquela relação sonora ambiental e também como agentes. Neste trabalho, me proponho a uma busca humana, antes mesmo da busca científica, o entender holístico do outro.

O estudo da ecologia acústica contempla aspectos sociais, eis que o som está imerso contextualmente na sociedade, pensando ecologia como relação de holismo, e também considera a definição schafariana de dar “atenção aos desequilíbrios que podem ter efeitos insalubres ou hostis” (SCHAFER, 2001, p. 364). Tal caminho de análise é auxiliado pelos conceitos de topofilia e topofobia, cunhados pelo geógrafo Yi-Fu Tuan e, em certa medida, discutido por etnomusicólogos como Alan Merriam (1964, p. 108). Topofilia denota uma relação saudável ou neutra com o ambiente em que se vive, e topofobia aponta um vínculo problemático (TUAN, 1990).

Tais termos podem ser aplicados ao aspecto sonoro se consideramos o som como um definidor de espaços que, a depender de fatores como pertencimento, dor, acolhimento e portabilidade, podem gerar conotação positiva ou negativa. Tal caracterização pode nos levar a problematizar em que medida sons distintos simbolicamente, mas idênticos em intensidade devam ser analisadas sob os mesmos parâmetros de saúde pública - uma britadeira e uma sinfonia, ambas em 100 dB, por exemplo (OLIVEIRA, 1989). A partir do pensamento sistêmico, poderei inferir não somente questões como essa, mas também discutir como e em que porcentagem o poder aparece atrelado ao aspecto sonoro da intensidade.

Acredito que esta discussão deveria englobar todos os seres humanos ouvintes, mas, em especial, alguns profissionais específicos, como o músico. Existe um claro paradoxo sobre quais papeis caberiam a ele no mundo de hoje, em muito gerado pela negligência da discussão simbólica do som e de suas consequências num contexto ambiental. França (2011) afirma que

o músico despreza um papel importante que precede a carreira, que é a consciência humana da empatia no meio em que se vive. Assim, costuma ouvir música “com delicadeza sismográfica” e evita a todo custo os sons externos à categoria musical (SCHAFFER, 2001, p. 162).

O próprio entendimento que as sociedades têm do que se conceitua como “músico” difere bastante em função e status desse indivíduo, o que pode nos ajudar a entender porque algumas lacunas existem. Merriam dedicou um capítulo inteiro a essa questão, demonstrando visões por vezes antagônicas. Em algumas sociedades “não letradas”, o músico não é considerado sequer um especialista porque as canções são conhecidas por todos os membros do grupo, e as diferenciações de trabalho, quando existem, se estabelecem pelo sexo ou idade. Já em outras, o músico, assim como o xamã ou o artesão, desempenha tarefas específicas e, por isso, contribui para o montante total de trabalho que sustenta economicamente a sociedade.

Essa segunda acepção em alguns casos pode admitir o músico como alguém superior entre o grupo de músicos quando demonstra habilidades musicais “melhores” do que os outros, sendo este considerado profissional porque, além disso, se sustenta exclusivamente com o pagamento recebido por sua habilidade, fato raro entre pessoas que atuam com música (MERRIAM, 1964, p. 124-125) e que por vezes recebem como pagamento presentes e reconhecimento como formas de pagamento. De maneira geral, saber conceituar o que é especialização e profissionalismo em música nunca é fácil, porque, a julgar pela literatura, o papel do músico é muitas vezes atribuído em vez de alcançado, algo como o “dom” que misteriosamente toma a pessoa e a faz talentosa (ibidem, p. 67).

No Brasil, como colônia de exploração, desenvolvemos uma ideia de entender o hegemônico (e, no caso, sempre internacional) como melhor e mais adequado, relegando algumas manifestações musicais brasileiras a um plano inferior de qualidade, somente merecendo um rótulo de “música boa” se tiver alguma referência que remeta ao repertório ocidental europeu de concerto. No máximo, admitimos “temperos” latino-americanos como levadas de percussão ou organizações instrumentais inusitadas, desde que sobre um pano de fundo conhecido e controlado. É uma permissão que aprendemos a conceder a músicas “exóticas”, “diferentes”, mesmo que esse exotismo seja, na verdade, um traço importante da cultura brasileira. E assim também agem alguns músicos: como estrangeiros no próprio país, valorando repertórios e performances musicais através de uma medida que não é a nossa,

mas que nos foi imposta. Aqui, encontramos o paralelo entre o que França e Queiroz afirmam e o embasamento histórico que Merriam apresenta.

O mundo moderno abriga aceites sonoros que parecem existir de modo arbitrário, embora tenham por trás objetivos geralmente bem delineados. A indústria do *Moozak* (SCHAFER, 2001, p. 205), que introduziu em nossas salas de espera a famigerada “música de elevador”, pretende normalizar nossa tolerância durante o momento de espera, funcionando em alguns momentos como espécie de “pílula calmante em forma de som”.

Outro exemplo são os montantes de ruído branco em edifícios e locais públicos, referidos pelos engenheiros acústicos como um elemento estético valorizador (ibidem, p. 205). Não obstante, há também relatos de sensações contrárias a essas medidas, de pessoas que se sentem ainda mais ansiosas e até ultrajadas por essas presenças sonoras compulsórias. De fato, este tipo de som-acessório não deveria carregar simbolismo a princípio, mas apenas cumprir uma função hermética num momento específico. Contudo, como sua presença não é facultativa na grande maioria dos contextos, cria-se automaticamente uma atmosfera de obrigatoriedade, que é sentida por uns de forma consciente, gerando reivindicações, e por outros de forma inconsciente, incorporando-se ao cotidiano como sensação e como *mood*. Os resultados, neste segundo caso, podem ecoar de formas diversas que dificilmente serão relacionadas com o aspecto sonoro, como um quadro de aumento da caspa capilar, se negativo, ou uma melhora de humor que antecede a ida àquele contexto, um cenário que ilustra bem a necessidade da visão sistêmica e sua crítica à visão reducionista. Esta discussão é um ponto importante de reforço deste segundo pressuposto teórico, pois defende uma conexão profunda entre música, sociedade e indivíduo, na qual qualquer ponto remexido, esgotado, inserido ou moldado irá influenciar o todo, visão com a qual concordo.

A separação entre sons ambientais e sons musicais é fruto do séc. XX e da analgesia sonora na qual vivemos submersos. O reflexo disto pode aparecer como uma consciência cindida sobre a paisagem sonora, tanto sobre seus aspectos potenciais de criação e ressignificação, quanto sobre os negativos, de problemas de saúde pública a contravenções penais decorrentes de entendimentos conflitantes.

Aí está a denúncia clara do quanto nossa visão é turva e nossa escuta reducionista, o que relegou o aspecto sonoro ambiental tanto a um calabouço, de onde ele ruge seus problemas de poluição sonora que não damos conta de resolver, de onde ouvimos ecos abafados de repertórios de minorias que rotulamos segundo uma escala de “serve - não

serve”; quanto a uma torre, de onde aplaudimos quando um músico toca algo que julgamos belo, mesmo que por trás dessa estética desejada haja muitas vozes silenciadas, epistemicídios musicais (QUEIROZ, 2016) e concepções amalgamadas que moldam concepções do que se deseja ser.

Necessário se faz ressaltar aqui uma diferença sutil, porém importante, para este trabalho: o uso do termo *observador participante* é suficiente para a teoria atual de física quântica atualmente aceita, que é a desenvolvida por Bohr e Heisenberg no final da década de 1920. Contudo, o mesmo termo já não é mais o bastante para a discussão epistêmica atual de etnomusicologia, que hoje, sobretudo no Sul global, se encontra em ampla problematização da atuação e da responsabilidade social de profissionais que desenvolvem etnografias e trabalhos de campo, como é o caso, e das consequências da nossa inserção nos contextos, bem como da nossa postura política diante do que observamos.

Outro ponto do pensamento sistêmico que é necessário problematizar é a questão do livre-arbítrio. Nele e nas tradições místicas, somos levados a transcender a noção de um “eu” isolado porque, se somos o universo, então as forças exteriores não teriam influência sobre nossas ações, que seriam todas espontâneas e livres (CAPRA, 2006, P. 264). Importa que, no caso deste trabalho, considerando os processos de conflitos, adaptação e assimilação decorrentes da vida em sociedade e em comunidade (EUFRÁSIO, 1999; CAPRA, 2006, p. 267) junto com o entendimento de mentação neural inerente ao ser humano (CAPRA, 2006, p. 284), a questão filosófica do livre-arbítrio se faz presente e, em alguns casos, necessária e vital para os contextos, com notável atuação em nível social, moral e ético.

### **Ética da contemporaneidade aliada à ética da virtude**

Estamos diante da necessidade de um estudo intercultural entre expressão musical e percepção auditiva pautado na ideia de que som é poder, apesar de amoral. O uso é o fator definidor e se dará na vida cotidiana de forma ininterrupta. Determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório, mas esse é o novo e importante tema com que se defronta o pesquisador da paisagem sonora.

França demonstra alguns pontos tangentes entre educação musical e educação ambiental quando se fala em apreciação estética das harmonias e simetrias que agradam (à vista e) à audição, presentes nos objetos (sonoros) ou paisagens (sonoras) que nos cercam;

em valorização dos produtos naturais e da expressão criativa e cultural dos nossos (des)iguais; e em investir na tolerância e na ética, pois entende que é disso que tratam não só as educações estética e musical, mas a Educação, com o que concordo integralmente.

Num mundo que congrega emissões diversas, precisamos aprender a ouvir de forma idem. Já desempenhamos o ato de ouvir acusticamente, todos os possuidores de aparelho auditivo em pleno funcionamento fazem isso, assim como pessoas com algum grau de deficiência auditiva, que ouvem com o auxílio de outros sentidos, de uma forma sinestésica, recebendo a informação da ocorrência do som através da pele que sente a vibração ou dos olhos que veem a fonte sonora e avisam ao cérebro que algo irá soar. Há, contudo, a urgente necessidade de aprimorar o ato de ouvir simbolicamente, ecologicamente, ecosoficamente, com empatia a humanidade, o que o outro emana, indo além da questão sonora físicoacústica e englobando o contexto político e econômico que abriga, constitui ou vive de forma simbiótica (com) o som.

Ouvir não é sinônimo de concordar, mas parece-me haver um equívoco quando uma pessoa não oferece à outra a empatia para ouvi-la de fato, apenas porque não concorda com o que está sendo dito. Se o interlocutor resolve começar a fazer o mesmo, não há interlocução. Há sequer diálogo, e o contexto acaba virando uma sucessão metafórica de “vômito de palavras”, não para fazer o outro entender, mas para soar tão alto e tão forte até que ele se canse, se cale. Falar é um ato político, pois nos insere como agentes na sociedade. Ter voz pode significar apenas ter o aparelho fonador emitindo palavras, mas também pode ir além disso. Ter voz é ter vez e lugar. É ter, provavelmente, ouvinte(s).

O ato de ouvir deveria tomar ao menos metade de qualquer discussão musical e sonora. Podemos dizer que um som emitido que não foi ouvido por ninguém existe? O *Big Bang*, por exemplo. Uns dirão que ocorreu no vácuo do espaço sideral e, portanto, deve ter sido silencioso. Outros, que pode ter sido um grande estrondo, mas a questão final é que não havia nenhum ser humano para presenciar, registrar, contar a história. Assim, permanecemos na especulação e também no entendimento do papel crucial do ouvinte. Para a presente discussão, já sabemos que soar é um ato político, mas, num exercício de simetria empática, concordo com Schafer e Obici afirmando que ouvir também é. Somente a potência de escuta é capaz de definir a potência do som.

Quando se trata de questões humanas, nem sempre o que não está certo só pode estar errado, como observado na filosofia vedanta. De Merriam e Archer a estudos recentes,

como o livro *Ethnomusicology in Brazil* (LÜHNING, TUGNY, 2016a), vemos confirmar-se o que autores como Veiga (2013) discutem há algum tempo: a etnomusicologia não pode mais atuar sem observar sua postura política. Isso vai de problematizar a vulgarização do uso de termos como “ecologia” e “sustentabilidade” a observar o aspecto ético real presente em premissas metodológicas de trabalho de campo. Até o final do séc. XX, tais premissas endossaram a imagem de um etnomusicólogo curioso e sedento de dar alguma informação sobre a manifestação musical investigada, mesmo que isso significasse uma observação participante “isenta”. A depender do caso, tal isenção, que não está posta aqui em razão direta a, poderia correr o risco de tornar-se “negligente” em algum grau. O feitiço virou contra o feiticeiro!

As premissas éticas específicas para a atuação etnomusicológica têm como base o livro “Etnomusicologia no Brasil” (LÜHNING, TUGNY, 2016b), tradução do original publicado um ano antes em inglês. Utilizarei a versão brasileira porque seus textos trazem revisões feitas após as significativas transformações na política educacional brasileira<sup>148</sup>, ocorridas em 2016, e que impactaram significativamente as maneiras pelas quais a etnomusicologia vem atuando no país, ora se atendo a modelos mais clássicos, ora apresentando posicionamento político problematizador do que é hegemônico. Nesse contexto de ressignificações, a preocupação com a ética vai além de modelos pré-estabelecidos dos procedimentos de pesquisa, englobando também toda a discussão sobre a detenção da “verdade”, incluindo de forma decisiva e fundamental os interlocutores na voz ativa da pesquisa e colocando a responsabilidade social do pesquisador como fio norteador da etnografia (ibidem, p. 41). Para quem faz etnomusicologia no Brasil hoje, precisamos ir além do feitiço que se virou contra o feiticeiro. País colonizado e em intensa problematização de decolonialidade atualmente (QUEIROZ, 2017a), talvez nem tenhamos sido nós os feiticeiros que amalgamaram situações de pesquisa, mas teremos de ser nós os acadêmicos dispostos a ressignificar esse cenário. Como se não bastasse, é nosso também o desafio de buscar espaço na discussão da área a

---

<sup>148</sup> 2016 foi o ano em que o Governo, na época, tendo Michel Temer como chefe de Estado após o impeachment de Dilma Rousseff, implementou mudanças significativas na LDB 9394/1996. Entre as modificações, o Art. 36 teve uma diminuição do conteúdo obrigatório para privilegiar as áreas de matemática, linguagens, ciências da natureza, ciências humanas e formação técnica e profissional, em detrimento de artes, educação física, filosofia e sociologia. (Fonte: Site do Planalto. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm). Acesso em: 06 dez. 2019). Essa e outras modificações configuraram um prenúncio do que estava por vir, embora eu acredite que ninguém poderia, de fato, prever o que os próximos anos nos reservavam em termos de retrocesso para o diálogo sobre educação no Brasil.

nível mundial, colocando a etnomusicologia brasileira no mesmo patamar de visibilidade do chamado Norte Global, dirimindo, na medida do possível, nosso hábito de absorção de culturas hegemônicas como melhor solucionadoras dos nossos problemas (LÜHNING, et al., 2016b, p. 50).

### **Som, música e simbolismo: dimensões para compreensão da ética sonora**

As escutas sempre foram plurais, e nossa capacidade de lidar com elas são desde sempre balizadas por inúmeros âmbitos: geográfico (TUAN, 1990; CONSTANTINO, 2014), contextual (OBICI, 2012), ecológico (GUATTARI, 2001); cultural (BAUMAN, 1997), social (MERRIAM, 1964), humano (BOWMAN, 2012), histórico (WISNIK, 1999) e filosófico (SCHAFER, 2001). As investidas atuais da etnomusicologia têm demonstrado em suas publicações uma crescente preocupação que considera essa pluralidade: decolonialidade, minorias, respeito ao contexto (mas não mais num âmbito de curiosidade, como era outrora, e sim no sentido de ter ciência do empoderamento do sujeito, seja ele já declarado ou algo no qual o próprio etnomusicólogo pode contribuir com o trabalho que está fazendo ali) (LÜHNING, TUGNY, 2016b; ARAÚJO, 2009, 2016; QUEIROZ, 2017). Nesse sentido, tornam-se cada vez mais inadequados não só os já frequentemente problematizados termos “música boa” e “música ruim”, mas também os próprios conceitos de “ruído” e “musical”, porque suas definições estarão sempre atreladas aos âmbitos supracitados, para dizer o mínimo. E esse entendimento só me foi possível após anos de estudo sobre a escuta, durante os quais passei por três fases principais de compreensão.

Considerando os anos anteriores de estudo do tema que culminaram nos desdobramentos geradores desta tese, a primeira compreensão de escuta que me ocorreu foi a do panorama calamitoso que a poluição sonora gera. Foi através dela que fui apresentada ao tema e foi por causa dela que embarquei nessa incursão que depois se tornou filosófica, simbólica e cultural. A segunda compreensão foi a de enxergar também a potência presente no som, mesmo no intenso, um aprendizado que ampliou todos os meus sentidos e tornou mais rica a minha abordagem ao incluir na discussão alguns contextos antes impensados, e em pé de igualdade no que concerne ao direito de vez e voz para debater a temática. Minha influência era a de um olhar higienista e promissor ao mesmo tempo. Foram necessários anos de leituras para compreender que olhares e escutas são contextuais, são localizados,

específicos, mesmo que se fale de um panorama. A realidade e a verdade é a de cada lugar, com várias microverdades que, somadas, resultam em bem mais do que o total panorâmico, porque apresentam movimentos incessantes de sua gente, os quais nossos instrumentos científicos ainda não deram conta de abarcar. Este raciocínio me levou mais recentemente à tomada de consciência de um terceiro âmbito, paradoxal em si mesmo, caracterizado tanto pela insistência sonora com amplo uso da repetição, quanto pela não-repetição, beirando o desnorteamento de não saber para onde voltar. Ele é tanto uma soma dos dois anteriores quanto nenhum deles, tornando este trabalho tanto mais difícil quanto desafiador e necessário.

Minhas investidas na pesquisa caminham agora para perceber a influência dessas diferentes compreensões da escuta na sociedade, que têm descortinado a necessidade de distinção entre um aspecto sonoro *simbólico* e um aspecto sonoro *físico*. Ambos estão dentro de um contexto ambiental. Este simbólico pode se referir tanto a “dimensões simbólicas da música” quanto a “dimensões simbólicas do som”. E, para ambos os aspectos vai sempre importar a distinção entre legalidade e ética. No conjunto de valores relacionais entre o mundo, as pessoas, o meio ambiente e o som, me interessam as representações que delineiam a inserção do som nesse conjunto de práticas. Por exemplo, ao afirmar a alguém: “O seu som tá alto fisicamente”, não deveria existir nenhuma outra dimensão para permear esse debate porque *fisicamente* ele não está sendo ético. Contudo, existem outros graus de consciência permeando as diversas situações, como quando o som não está intenso, mas tem um ataque *simbólico* forte, ou quando está intenso, mas evoca uma série de dimensões sociais que eticamente tenho que levar em conta antes de reclamar. Estes planos conceituais parecem caminhar de forma paralela, pois quando a questão ambiental do som é *física*, discutem-se leis e listam-se obrigações, direitos e deveres. Se a questão ambiental é *simbólica*, significa que será obrigatoriamente valorativa e não obrigatoriamente ética.

Como quero propor a discussão num plano mais amplo e que dirima os paralelismos conceituais, tenho trabalhado na compreensão de um conceito que se estabeleça como grande pacto de relações humanas constituído a partir de um processo de negociação e consciência relacionado a direitos, a valores e simbolismos, norteados com base em discussões da Música (FELD, 1994; SCHAFER, 1991, 2001; ARAÚJO, 2013; VEIGA, 2013; NOVAK, SAKAKEENY et al., 2015; LÜHNING et al., 2016b), Ecologia (GUATTARI, 2001; CAPRA, 2012; CAPRA E LUISI, 2014), Sociologia (OBICI, 2012), Antropologia (GUILLEBAUD et al., 2017), e



Geografia (TUAN, 1990; CONSTANTINO, 2014). Assim, entendo a ética sonora como uma *práxis resultante da simbiose entre as dimensões simbólicas e físicas que permeiam o som em suas inter-relações com a sociedade a partir de sua presença, inserção, materialização e significados delineados em um determinado contexto cultural.*

## **CAPÍTULO 5**

### **O contexto cultural e sonoro de João Pessoa**

Ao apresentar o contexto cultural, musical e sonoro de João Pessoa, convido as pessoas a adentrarem na reflexão mais localizada sobre os mundos simbólicos e físicos que permeiam o som e a música na cidade gerando relações, inter-relações e conflitos que permeiam o debate sobre ética sonora. Este capítulo é descritivo e oferece ao leitor uma compreensão inicial do desenho sonoromusical da cidade com destaque para como os caminhos de produção e circulação de música na contemporaneidade acontecem em João Pessoa.

Assim, apresento a seguir uma breve descrição analítica de alguns mundos sonoros existentes na cidade, passando, depois, para a descrição analítica do mundo musical pessoense com base na cena musical.

#### **Que mundo sonoro é esse? Aspectos gerais do lugar**

João Pessoa é a capital do Estado da Paraíba e também a cidade onde se localiza o extremo oriental das Américas, a Ponta do Seixas, que confere à cidade o apelido de “Porta do Sol”. Os dados estatísticos da cidade estão apresentados com base no IBGE (2019), e nas informações disponibilizadas pela Prefeitura Municipal de João Pessoa (PMJP) através do site oficial e do portal de turismo ou obtidas pessoalmente.

O portal de Turismo de João Pessoa informa ao turista que a cidade é “nascida de costas para o mar, ao contrário das demais capitais do país banhadas pelo oceano Atlântico”. A explicação é que as primeiras edificações do município não foram feitas na orla, mas às margens do Rio Sanhauá, um dos afluentes do Rio Paraíba, num local hoje conhecido como Porto do Capim no bairro do Varadouro (JOÃO PESSOA, 2009). Nossa Senhora das Neves foi o primeiro nome do lugar, dado em 1585, que depois tornou-se Felipéia em homenagem ao rei da Espanha que dominava Portugal na ocasião. Em 1634, invadida por tropas batavas, recebeu o nome de Frederikstadt e, após retomada pelo povo paraibano, passou a chamar-se Paraíba do Norte até 1930, quando enfim recebeu o nome atual, em homenagem ao Presidente do Estado que foi assassinado durante a campanha política. A expansão para além do casario

histórico do Varadouro, quando a cidade era dividida entre baixa e alta, se deu a partir da segunda metade dos anos 1960, momento em que a orla começa a ser ocupada. Ainda assim, é nos bairros centrais que se concentra a maior parte das áreas tombadas pelos órgãos de proteção ao patrimônio (JOÃO PESSOA, 2009).

O Portal de Turismo do site da prefeitura disponibiliza roteiros de lazer que englobam, obviamente, atividades na orla, como os passeios de barco na praia de Tambaú, a vista marítima da Estação do Cabo Branco e as feiras de artesanato licenciadas pela prefeitura. Além disso, existem também opções de atividades na parte mais central da cidade, como visitas à Lagoa do Parque Sólón de Lucena e passeios para conhecer alguns rios, como a conhecida atividade de ir assistir ao pôr-do-sol na “Praia” do Jacaré<sup>149</sup> (FIG. 10) que, na verdade, é o Rio Paraíba.

**FIGURA 10: Praia do Jacaré.**



**Fonte: Portal de Turismo de João Pessoa, 2019.**

Além das opções disponibilizadas pela gestão municipal, existe na cidade uma efervescência interessante e agregadora de diversidade cultural promovida por coletivos artísticos, saraus e feiras gastronômicas com destaque para a crescente oferta de eventos destinados a públicos específicos, como os de alimentação natural e veganos.

Com relação a dados censitários, o último censo demográfico<sup>150</sup> apontou que, em 2010, 63% da população declarou-se católica apostólica romana, 24% evangélica e 1,7%

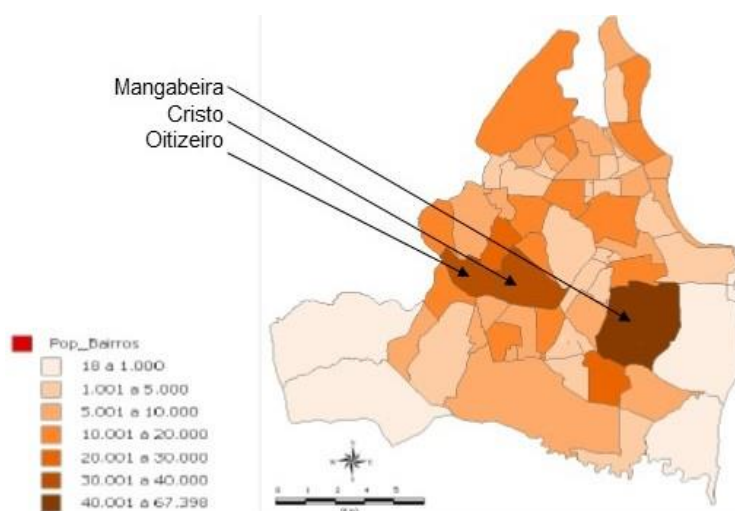
---

<sup>149</sup> A Praia do Jacaré se encontra já dentro do município vizinho, Cabedelo, mas consta no Portal do Turismo da Prefeitura de João Pessoa.

<sup>150</sup> Dados disponíveis em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/joao-pessoa/panorama>. Acesso em: 20 set. 2019.

espírita. Na estimativa para 2019, estes números passariam, respectivamente, para 57%, 21,7% e 1,5%. O IBGE também contabilizou 723.515 pessoas em 2010 e estimou que, em 2019, a população chegaria a 809.015 habitantes, com 99,6% vivendo em meio urbano. Considerando a região metropolitana<sup>151</sup>, a população estimada sobe para 1.253.930 pessoas. A maior parte de migrantes vem das regiões Nordeste e Sudeste. Os bairros de maior densidade demográfica são Mangabeira (1), na Zona Sul, e Cristo (2) e Oitizeiro (3), na Zona Oeste (PMJP, 2009, p. 45) (MAPA 1).

**Mapa 1 - Intensidade de população dos bairros de João Pessoa**



**Fonte: (JOÃO PESSOA, 2009b).**

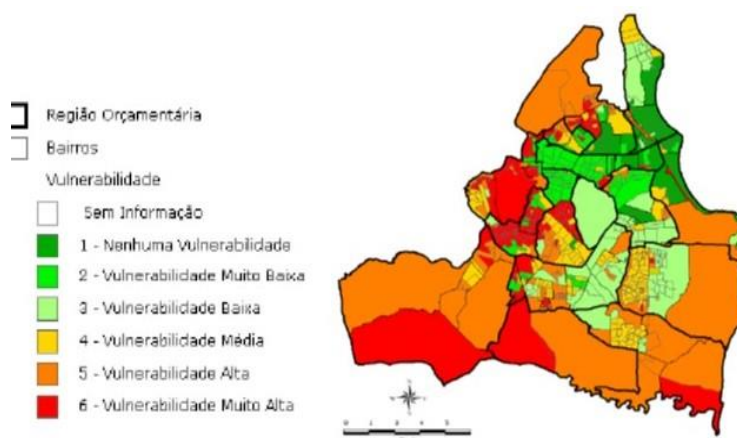
Os bairros com maior intensidade populacional serão retomados no Capítulo 6 para discorrer sobre questões levantadas pelos sujeitos a respeito de locais considerados mais saudáveis ou mais problemáticos sonoramente. Tal discussão será refinada também com base nos dados extraídos do censo do IBGE ou da topografia social disponibilizada pela prefeitura.

Na Topografia Social de João Pessoa é apresentado um mapeamento da vulnerabilidade social das famílias (JOÃO PESSOA, 2009b, p. 105) (MAPA 2) com base tanto em dados censitários (absolutos) quanto em médias municipais (amostrais). “Família” está descrita neste documento de forma ampla e flexível, não baseada unicamente na estrutura de casal heterossexual com filhos, mas como “núcleo de vivência, baseado na intimidade, afetividade, formada por laços genéticos ou não, que tem por base a solidariedade de apoio e proteção mútua” (ibidem, p. 29). No mesmo documento, o termo “vulnerabilidade social” é

<sup>151</sup> Municípios de Santa Rita, Bayeux, Cabedelo, Pedras de Fogo, Conde, Rio Tinto, Caaporã, Alhandra, Pitimbu, Cruz do Espírito Santo e Lucena.

cunhado de acordo com o PNAS - Política Nacional de Assistência Social: “prover proteção à vida, reduzir danos, monitorar populações em risco e prevenir a incidência de agravos à vida em face de situações de vulnerabilidade” (ibidem, p. 89). As variáveis utilizadas consideram *infraestrutura*, como a inadequação de moradia; *renda*, como o montante familiar per capita; *gênero*, como a percentagem de mulheres chefes de família sem cônjuge e com filhos menores de 15 anos; *educação*, como anos de estudo da pessoa que chefia a casa; *trabalho* e *composição familiar*.

**Mapa 2 - Níveis de vulnerabilidade social**



Fonte: (JOÃO PESSOA, 2009b).

Esses dados topográficos foram disponibilizados pela prefeitura municipal em 2009, mas ainda encontram ressonância com o observado nas falas dos sujeitos de pesquisa que estão expostas no Capítulo 6 com relação a bairros com maior ocorrência de denúncias de poluição sonora e perturbação do sossego, por exemplo. A noção alarmante oferecida pelos dados sobre vulnerabilidade social é primordial para demonstrar que, de maneira geral, grande parte da cidade não dispõe nem do básico, quiçá do mínimo para pensar sobre questões sonoras.

### **Presença do aspecto sonoro ambiental em documentos municipais**

João Pessoa possui legislações municipais que buscam abordar, descrever e normatizar o aspecto sonoro basicamente em sua dimensão física, e dispõe também de alguns documentos municipais não legislativos que contém orientações e metas para questões ecológicas e culturais que tangenciam também a dimensão simbólica e que são interessantes

de serem apresentados neste capítulo. Tais documentos foram analisados de forma concomitante à análise das falas dos sujeitos, de forma que ficassem claras quais relações estão sendo mantidas no plano do real sobre como o aspecto sonoro acontece na cidade, e também para identificar quais lacunas existentes fazem com que tais documentos orbitem na esfera idealista, utópica e distante da realidade cotidiana das questões da cidade.

O primeiro deles é o *Código de Urbanismo* constante na Lei Municipal nº 2.102/1975, com a última revisão feita em 2001 (JOÃO PESSOA, 2001). Este documento traz partes que não mencionam especificamente o som, mas que podem ser entendidas como fazendo referência a ele também:

Art. 176: Todo estabelecimento que provoque **poluição da atmosfera** como também qualquer fábrica e depósito de explosivos ou inflamáveis, estação de tratamento de esgotos ou de lixo, não poderão ser localizadas a uma distancia inferior a 600,00m (seiscentos metros) de edificações residenciais recreativas, escolares, assistências, ou de escritórios e consultórios, estabelecimentos de hospedagem ou alimentação, parques infantis, mercados, supermercados, centros ou conjuntos comerciais e estádios esportivos (JOÃO PESSOA, 2001, p. 46, grifos meus).

Art. 218: As barreiras de proteção são áreas implantadas entre zonas geradoras de poluição e zonas que não devem receber poluição, com finalidade de garantir, através de vegetação de porte, seja existente ou a ser plantada, a proteção contra esta poluição sob as mais variadas formas, seja atmosférica, **sonora** ou visual (ibidem, p.57, grifos meus).

Na *Lei Ordinária nº 1.540/1993* (JOÃO PESSOA, 1993), estabelece-se os limites administrativos no uso do espaço urbano nas zonas indicadas. Logo no início, lê-se que

Art. 1º - É vedada a concessão de licença para edificação, instalação ou funcionamento de estabelecimentos, equipamentos polos industriais, comerciais, turísticos e **atividades utilizadoras de recursos ambientais considerados efetiva ou potencialmente poluidoras**, bem como as capazes, sob qualquer forma, de causar degradação ambiental, sem prévio estudo de impacto ambiental e garantia da existência de infraestrutura necessária a manutenção de sadia qualidade de vida do cidadão (JOÃO PESSOA, 1993, p. 130, grifos meus).

O *Código de Posturas*, Lei Complementar nº 07, de agosto de 1995 (JOÃO PESSOA, 1995a), dedica um capítulo inteiro à normatização da “ordem e do sossego público”, tratando da questão sonora dos artigos 53 a 61, dentre os quais destaco os seguintes:

Art. 54 - Nas proximidades de estabelecimentos de saúde, asilos, escolas, quartéis, tribunais, igrejas, teatros e habitações individuais ou coletivas, é proibido executar, antes das 07:00 (sete) horas e depois das 19:00

(dezenove) horas, qualquer atividade que produza ruído **em nível que comprometa o sossego público**.

Art. 56 - Nos estabelecimentos que produzem música ao vivo como bares, choparias e similares, **é obrigatório o isolamento acústico**, de forma a impedir a propagação do som para o exterior em viveis superiores ao que determina a Legislação em vigor.

Art. 57 - Toda emissão de som proveniente de fonte móvel ou imóvel no perímetro urbano que direta ou indiretamente, **seja ofensiva ou nociva à saúde, à segurança e ao bem-estar da coletividade**, será objeto de parecer técnico da Superintendência de Administração do Meio Ambiente - SUDEMA, através do Decreto 15.357 de 15 de junho de 1993, que estabelece padrões de emissões de ruído e vibrações.

Art. 59 - **Fica isento** da determinação de que trata o Capítulo III dos níveis máximos permissíveis de ruídos, do Decreto da SUDEMA, os sons produzidos por :

I. **sinos de igrejas**, converitos, capelas e templos, desde que sirvam exclusivamente para indicar horas ou realização de atos ou **cultos religiosos**, devendo ser evitado os toques antes de 05:00 (cinco) horas e depois das 22:00 (vinte e duas) horas;

II. **bandas de música**, durante a realização de **procissões, cortejas ou desfiles públicos**, nas **datas religiosas e cívicas**, ou, mediante autorização especial do órgão competente da Prefeitura;

Art. 61 - Em todos os casos de emissão de som permanente **em área residencial, prevalecerá o interesse da comunidade circunvizinha em um raio de 100m** (cem metros), quando manifestado por escrito, através de requerimento assinado pela maioria da população residente, à Prefeitura Municipal (JOÃO PESSOA, 1995a, p. 10-11, grifos meus).

O mesmo código traz ainda um capítulo sobre locais de culto religioso e alguns artigos sobre conduta de comerciantes:

Art. 142 - As igrejas, templos e casas de cultos em geral, franqueadas ao público, não poderão:

I. funcionar após as 22:00 hs (vinte e duas horas), com barulho que exceda o ambiente, **exceto nas datas festivas**;

II. perturbar a vizinhança com barulho excessivo, nos períodos diurno e noturno, observadas as normas da SUDEMA, ou de Órgão Municipal competente que estabeleça padrões de emissão de ruídos e vibrações.

Artigo 233: A licença para o exercício do comércio ou serviço ambulante e eventual, somente será concedida ao interessado quando:

II - adotar, como meio a ser utilizado no gerenciamento da atividade, veículo ou equipamento que atenda as exigências da Prefeitura Municipal no que concerne à funcionalidade, segurança, higiene e **poluição sonora**, quando for o caso, tudo de acordo com o ramo de negócio.

Parágrafo 5º: é proibido ao comércio ambulante e eventual utilizar como propaganda, quaisquer **sinais audíveis de intensidade que perturbem o sossego público** (ibidem, p. 28-31, grifos meus).

O Código de Urbanismo, a Lei Ordinária nº 1.540/1993 e o Código de Posturas têm amplo uso de termos como “potencialmente poluidores” e “níveis que perturbem o sossego público”, todos com alto grau de subjetividade no que se refere à questão sonora. As concessões dadas a igrejas católicas e evangélicas e também a comerciantes são compatíveis e confirmam justamente 3 dos âmbitos mais citados pelos sujeitos no Capítulo 6 como causadores de problemas e como detentores de poder sonoro hegemônico na cidade. Seguindo este raciocínio, posso aferir que a legislação, que é muito antiga e urge por revisões, está agindo para agravar as questões e não para resolvê-las.

Com relação ao *Plano diretor – Decreto nº 6.499/2009* (PD) (JOÃO PESSOA, 2009a), foram encontradas duas menções ao som, ambas sobre controle de poluição sonora. O documento é uma lei municipal elaborada em conjunto pela Prefeitura (poder executivo) e pela Câmara de Vereadores (poder legislativo). É um instrumento de orientação a agentes públicos e privados sobre o desempenho, produção e gestão do espaço urbano. O objetivo é desenvolver as funções sociais da cidade de forma integrada, com uso justo da propriedade e do solo urbano, preservando bens culturais, meio ambiente e promovendo o bem estar da população. A primeira menção ao som faz parte da lista de exigências para o ordenamento e gestão do espaço urbano, com base na Constituição Federal e do Estado e também na Lei Orgânica para o Município de João Pessoa, prega como condição fundamental que “as restrições às formas de poluição serão abrangentes em todas as suas manifestações, inclusive sonoras, estéticas e visuais, sobretudo nas áreas de maior densidade populacional, e nas áreas de proteção da paisagem e do ambiente cultural” (JOÃO PESSOA, 2009a, p. 3-4). A outra menção é sobre a política de transporte público de passageiros do município, que visa a “adoção de novas tecnologias que visem à redução de poluentes, resíduos em suspensão e de poluição sonora, priorizando a utilização de combustíveis renováveis” (ibidem, p. 16-17).

Novamente, com relação ao som, a punição é a regra em lugar de medidas educativas. O PD é mais um documento que desvincula o som do aspecto ambiental. Quando trata de meio ambiente, em geral, é sobre o uso do solo. Quando engloba o ar para falar de emissões de partículas poluentes, não considera este mesmo ar como veículo também para ondas sonoras. Embora não tenha poder executivo, este instrumento de orientação também reforça a lacuna dialógica que vemos nos documentos oficiais sobre diretrizes e instruções mais contundentes sobre O QUE e COMO poderíamos proceder não somente para evitar que



a poluição sonora aconteça, mas também como otimizaríamos o ambiente o tornando melhor sonoramente com base em discussões públicas transformadas em ações.

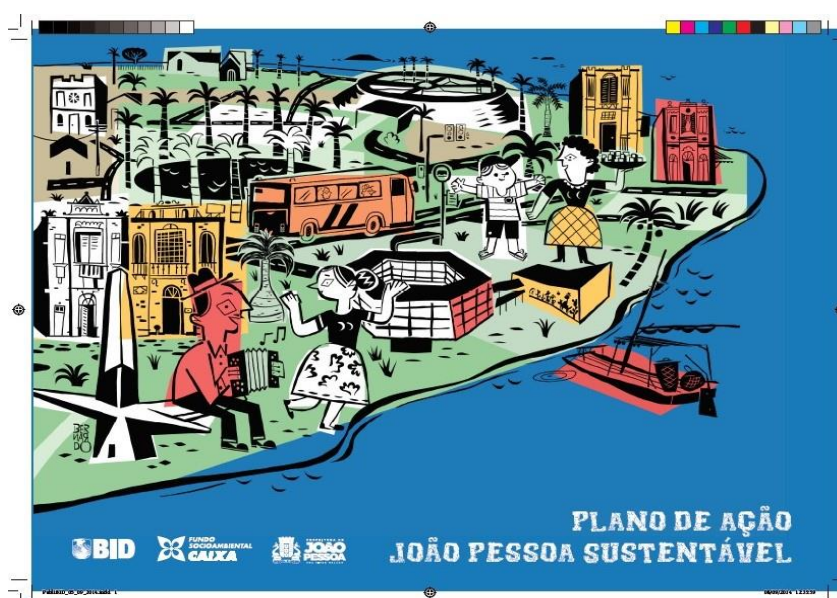
Solicitei, via ofício, uma entrevista com a equipe do PD atual através da SEPLAN – Secretaria de Planejamento, mas a resposta foi que o tema desta tese não compete a eles discutir.

Há também o *Conselho de Desenvolvimento Urbano – CDU, Lei nº 7.899, de 20 de Setembro de 1995* (JOÃO PESSOA, 1995b). Entre outras coisas, compete ao CDU “definir as políticas de desenvolvimento urbano da cidade de João Pessoa nos processos referentes à atualização, revisão, elaboração, controle, acompanhamento e avaliação do Plano Diretor da cidade de João Pessoa” (Cap. II – Competência, Art. 5º, inciso VI).

Por fim, o último texto legislativo apresentado é o *Código Municipal de Meio Ambiente, de 29 de Agosto de 2002* (JOÃO PESSOA, 2002), que institui o Conselho Municipal do Meio Ambiente – COMAM, e fala sobre emissão de ruídos no Art. 145, sobre zoneamento previsto no PD, e nos Art. 146 e 147, sobre limites de som estabelecidos. Não consegui saber se esta lei está em vigor, pois não há número no documento que encontrei no site da prefeitura.

Dos documentos de ações que são feitos em parceria entre a prefeitura e outros órgãos como bancos, ONGs e outros tipos de associações, destaco o *Plano de Ação Sustentável* (JOÃO PESSOA, 2014) (FIG. 11):

FIGURA 11: Capa do Plano de Ação Sustentável de João Pessoa



Fonte: (JOÃO PESSOA, 2014).

O plano é uma aplicação da metodologia da Iniciativa Cidades Emergentes e Sustentáveis (ICES) do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). Segundo o site da prefeitura, o objetivo do plano foi o de indicar problemas e apresentar soluções para o seu enfrentamento

focada em três dimensões de sustentabilidade (ambiental e mudança climática; urbana; e fiscal e governança) e permite, em uma avaliação rápida, a realização de um diagnóstico integrado, com a coleta de indicadores, a priorização de temas críticos, e o desenvolvimento de soluções com participação dos cidadãos, dos governos municipal, estadual e federal, e de diversos especialistas (JOÃO PESSOA, 2014).

Embora observadas no texto as dimensões propostas no plano, o que a imagem mostra é um hiperdimensionamento da presença humana e de seus produtos materiais e imateriais em clara hegemonia em relação à paisagem propriamente dita.

A proposta está subdividida em vários estudos pormenorizados que, uma vez finalizados, foram disponibilizados no site da prefeitura nos quais estão apresentadas questões ambientais e, em seguida, planos de soluções. É notável o nível de detalhamento da coleta de dados e a conexão da esfera analítica da maioria das questões propostas com questões contemporâneas que a cidade demanda. Com relação ao aspecto sonoro, contudo, não há profundidade nos dados e tanto a análise de sua situação na cidade quanto qualquer ação de planejamento, previsão ou solução estão postas superficialmente ou ausentes dos relatórios específicos, como no Estudo 3 – Crescimento Urbano (s/d)<sup>152</sup>, e no Relatório de Avaliação Ambiental - RAA (JOÃO PESSOA, 2017). Este último documento menciona apenas o ruído oriundo de obras previstas no texto, mas não há menção mais aprofundada sobre debates ou contextos de discussão sobre o aspecto sonoro da cidade como um todo, de forma a nivelar a análise do aspecto sonoro pessoense às feitas de outros âmbitos ambientais mencionados anteriormente.

Após análise desses documentos, saltam aos olhos dois fatores complementares que delineiam a questão sonora em João Pessoa. Em primeiro lugar, é evidente a necessidade de atualização da legislação sonora do município, sendo que o mais atual data de 2001 e o Plano Diretor é de 2009. As diretrizes de zoneamento urbano pensadas há mais de duas décadas muito provavelmente já caducaram sob vários pontos de vista (e de escuta), se considerarmos

---

<sup>152</sup> Não consta o ano de publicação deste relatório.

as novas maneiras de ocupar as cidades, inserções de aparatos tecnológicos e demais mudanças nas nossas formas de orientação urbana. E, complementarmente, vejo que iniciativas mais atuais de convênios entre a prefeitura e demais órgãos de pesquisa nacionais, que se ocupam de questões de planejamento fundamentais como planejamento urbano, relatório de impactos ambientais e previsão de crescimento urbano, não contemplam nas discussões o aspecto sonoro ambiental.

Por ora, conclui-se que a contribuição da legislação se encerra na normatização da coerção e que as iniciativas mais atuais não dão conta de oferecer e criar contextos onde a população consiga expor experiências, ideias, reclamações e demandas. Este cenário colabora para que impasses sobre o som perdurem na sociedade, porque não há espaço nas políticas públicas para diálogo e conhecimento sobre ele, o que vai constituindo no inconsciente coletivo a noção de que o som é um aspecto ambiental de menor importância para a urbanidade de uma cidade, o que vai diretamente de encontro às grandes questões de poluição sonora relatadas pelos sujeitos do perfil 3<sup>153</sup> no Capítulo 6. Em suma: *questões* são geradas e *consequências* são apontadas e coibidas, mas as *origens* e as *causas* positivas e negativas são ignoradas do plano racional de discussão.

## **Que mundo musical é esse? A cena musical de João Pessoa**

Enquanto o âmbito sonoro ambiental é regido pela junção do aspecto legislativo com questões de hábito dos cidadãos, desdobrando-se em um cenário heterogêneo e conflituoso, João Pessoa tem também outros sons que são pensados a partir da estética musical. A capital pessoense é uma cidade de práticas musicais muito variadas. É uma cidade em ascensão, com movimento político, com indústria de entretenimento forte, com diálogos entre essa indústria e as práticas musicais locais. Com destaque para o patrimônio imaterial, Ribeiro define a cultura popular pessoense como constituída pela “rede sociointerativa baseada principalmente na ação dos grupos de cultura popular e de agentes/instituições culturais destacados política e academicamente” (JOÃO PESSOA, 2017, p. 34). A menção ao imaterial significa, entre outras coisas, incluir na defesa da importância histórica e de memória do patrimônio tanto aspectos do som gerado pelos contextos quanto os contextos gerado pelo som.

---

<sup>153</sup> Este perfil congrega agentes públicos que atuam com som em João Pessoa.

João Pessoa foi uma das cidades registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas na primeira metade do Séc. XX, entre 27 de fevereiro e 4 julho de 1938, quando foram feitos registros escritos, em áudio e vídeo sobre as manifestações da cultura popular dos Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará (CARLINI, 2000). Assim, informações sobre a cultura popular pessoense e de algumas cidades do interior do estado foram então apresentadas ao restante do país, como o coco na praia de Tambaú em 1938 (FIG. 12), o coco de Forte Velho em Santa Rita em 1998 (FIG. 13), o Auto da Barca que, em João Pessoa, também é chamado de Nau Catarineta, em execução nos anos de 1938 (FIG. 14), no bairro da Torre, conhecido na época como Torrelândia, e em 2017 (FIG. 15), na cidade de Cabedelo, região metropolitana de João Pessoa; e o catimbó do Mestre Luis Gonzaga Ângelo (FIG. 16)<sup>154</sup>, indicado pela seta amarela. Na imagem, vê-se também um membro da equipe da missão, provavelmente Benedito Pacheco, técnico de gravação, indicado pela seta vermelha.

**FIGURA 12: Coco na praia de Tambaú (1938)**



**Fonte: Departamento de Cultura de São Paulo, 2019.**

---

<sup>154</sup> As imagens em preto e branco são frames captados do vídeo-documentário da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938).

**FIGURA 13: Coco de Forte Velho em Santa Rita<sup>155</sup> (1998)**



Fonte: AYALA, 1999, p. 245.

**FIGURA 14: Nau Catarineta no bairro de Torrelândia (1938)**



Fonte: Departamento de Cultura de São Paulo, 2019.

---

<sup>155</sup> Foto de Rosemary Gondin.



**FIGURA 15: Barca Nau Catarineta de Cabedelo (2017)**



Fonte: RIBEIRO, 2017, p. 83.

**FIGURA 16: Catimbó (1938)**



Fonte: Departamento de Cultura de São Paulo, 2019.

Assim, e desde então, foram feitos inúmeros trabalhos de pesquisa sobre as manifestações musicais da Paraíba, dos quais destaco as iniciativas do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO)<sup>156</sup>, que desde 1978 atua vinculado à Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da UFPB, o PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música<sup>157</sup>, o PENSAMus, ambos também da UFPB, além de autores individuais que se dedicam a

<sup>156</sup> Disponível em: <http://www.paraiwa.org.br/artesanato/nuppo.htm>. Acesso em 20 set. 2019.

<sup>157</sup> Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/ppgm>. Acesso em 20 set. 2019

investigações desta natureza, vinculados ou não a alguma dessas iniciativas, como Ayala, Ayala (2000), Ribeiro (2018), Queiroz e Mousinho (2007) e Queiroz, Figueirêdo e Ribeiro (2006).

Além dessa significativa expressividade de cultura popular e expressões de música urbana, o panorama musical da capital paraibana congrega também a função de grande difusor da música erudita (QUEIROZ, FIGUEIRÊDO, RIBEIRO, 2006), com destaque para a Orquestra Sinfônica da UFPB (FIG. 17), a Orquestra Filarmônica da UFPB e a Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba.

**FIGURA 17: Naipes de cordas da OSUFPB**



**Fonte: Google Imagens, 2019.**

Cada um desses universos apresenta características estéticas distintas e estruturas simbólicas importantes para a análise sobre a ética sonora da cidade de acordo com seus usos e funções dentro dos universos em que ocorrem. Os autores subdividem as práticas e expressões artísticas da cidade em quatro grandes categorias. A primeira contém as manifestações que retratam características particulares “tradicionais” dos universos de cada localidade. Nesta categoria, estão as bandas marciais, blocos de carnaval, escolas de samba, tribos de índio, a Nau Catarineta, a Lapinha, grupos de capoeira, quadrilhas, coco de roda, ciranda, bumba meu boi, cavalo marinho e boi de reis. A segunda categoria congrega manifestações que incorporam elementos diversos da cultura midiática e de massa, como bandas de pagode, rock e forró eletrônico. A terceira reúne manifestações que não estão no foco da cultura midiática e de massa e que também não são características da cultura popular

nordestina, a exemplo dos grupos de samba e seresta; e a quarta categoria refere-se a manifestações relacionadas a práticas religiosas, tais como grupos de música católica e evangélica, e também manifestações religiosas de tradição afro-brasileira como a umbanda e o candomblé (QUEIROZ, FIGUEIRÊDO, RIBEIRO, 2006, p. 155). Os autores indicam ainda uma parcela de músicos que faz um trabalho individual em práticas musicais diversas.

Gêneros como o forró e o pagode são apontados pelos autores como os de maior ocorrência na cidade, com significativa projeção se comparados com grupos de capoeira, escolas de samba, grupos de seresta e tribos de índio, por exemplo. (QUEIROZ, FIGUEIRÊDO, RIBEIRO, 2006, p. 156). Estes dois gêneros são, ainda hoje, duas expressões musicais fortemente veiculadas e difundidas pela mídia na cidade. Ainda segundo os autores, bairros mais afastados da influência de repertórios e práticas musicais midiáticas demonstram em geral características de cultura popular da região mais preservadas. Já outros apresentam uma junção entre práticas populares mais tradicionais e expressões musicais mais contemporâneas, demonstrando que uma não age como excludente da outra, e cada qual carrega “seu significado, valor, uso e função específicos” (idem, p. 156).

Em 2019, uma das tônicas na cena musical urbana da cidade é o grande número de festivais e eventos que comemoram o centenário do aniversário de Jackson do Pandeiro, o Rei do Ritmo (FIG. 18).

**FIGURA 18: Jackson do Pandeiro**



**Fonte: Google Imagens, 2019<sup>158</sup>.**

---

<sup>158</sup> Foto de Helio Passos.



Paraibano de Alagoa Grande que alcançou grande projeção nacional com músicas como *Sebastiana* (1953), composição de Rosil Cavalcanti, e *Cantiga do Sapo* (1959), parceria com Buco do Pandeiro, revisitada pelo músico pernambucano Lenine na música *Jack Soul Brasileiro* (1999). O festival que celebra Jackson apresenta, de certa forma, uma síntese de outras vertentes musicais que pululam pela cidade, como bandas de rock, bandas de forró e grupos de maracatu, porque congrega inúmeras pessoas que se espalham por João Pessoa cidade promovendo eventos, brincadeiras, festivais e fazendo comemorações musicais e homenagens ao músico paraibano.

Têm destaque também os grupos femininos como *As Calungas* (FIG. 19), um núcleo de percussão de mulheres no qual se trabalha com pesquisa, ensino e prática de ritmos da cultura popular, com produção de oficinas, textos, artigos, eventos e apresentações. O grupo também é responsável pela organização do Bloco das Calungas que reúne brincantes durante o período do carnaval, “ao som de muito batuque, ressignificam e trazem música, cultura e alegria para o lugar”<sup>159</sup>.

**FIGURA 19: As Calungas**



**Fonte: Facebook, 2019.**

Dar conta de contemplar de maneira equânime a diversidade e variedade de manifestações sonoremusicais de João Pessoa seria tarefa para outra tese. Por ora, me pautei

---

<sup>159</sup> Síntese do texto “sobre”, da página d’As Calungas no Facebook que congrega fotos, informações de eventos e contatos. Disponível em: [https://www.facebook.com/pg/ascalungas/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/ascalungas/about/?ref=page_internal). Acesso em: 28 set. 2019.

em manifestações ditas tradicionais e de grande adesão do público na cidade para ilustrar que mundo musical temos aqui, mesmo que de forma bastante panorâmica, e deixo claro que não me proponho a analisar nenhum dos artistas que apresentei aqui. Estes cenários que se sobrepõem e se interssignificam são reflexos gerados pela cultura local ao mesmo tempo em que também são geradores de tendências e significados de som, arte, música, estética e ética na cidade.

## **Considerações gerais**

É com essa compreensão em mente que poderemos chegar a um entendimento das expressões humanas e dos dilemas da ética, bem como das maneiras de compreensão de zonas que são consideradas positivas em termos de diversidade, mas conflituosas em termos de relação ética. O pouco que foi apresentado aqui pretende, de forma panorâmica, demonstrar o peso simbólico por trás de algumas das inúmeras manifestações musicais pessoenses, cada qual com seus valores e estéticas não só musicais, mas sonoras.

A discussão a partir daqui vai se pautar mais na problemática que esse peso simbólico da música traz consigo quando analiso as maneiras específicas utilizadas pelos sujeitos para julgar, avaliar e valorar o seu som e a sua música e, por conseguinte, a do outro. Mesmo a música que não é barulhenta pode ser eticamente comprometedora, ou uma extremamente barulhenta pode ser eticamente aceitável. Esse grau de distinção é que define o trabalho como discutidor da relação físico-simbólica e não do repertório, como problematizar da ética e não de poluição, embora o que polua tenha grande relação com o que não é ético.

## CAPÍTULO 6

### **Ética sonora, sujeitos, interações e conflitos: reflexões a partir da cena cultural de João Pessoa**

Para apresentar os sujeitos e discutir suas interações e conflitos, norteio este capítulo na retomada do conceito de ética sonora como uma práxis social, conforme discutido no Capítulo 4. A sistematização das categorias e subcategorias aqui apresentadas estão afinadas com as afirmações sobre o procedimento sistêmico de (CAPRA, 2013; CAPRA, LUISI, 2014, p. 373) de entendimento científico que parte da premissa quântica de que tudo está interligado e de que o todo é bem mais do que a simplista soma das partes, sendo aplicável aos vários campos do conhecimento. No caso, os elementos analisados são humanos, o que amplia consideravelmente as nuances socioculturais envolvidas no processo, considerando ruído, som e música como dados sociais (BAUER, 2002; GUILLEBAUD et al., 2017) e território (TUAN, 1990; OBICI, 2012; CONSTANTINO, 2014), abrangendo com especial destaque elementos que são tudo, menos “extramusicais”, como poder, identidade de gênero e gosto pessoal (FELD, 1994; SCHAFER, 1991, 2001; VEIGA, 2013; NOVAK, SAKAKEENY et al., 2015; LÜHNING et al., 2016a, 2016b) e também observando a similaridade com a *escuta estetoscópica* descrita por Tom Rice (2015, p. 107) e justificada no Capítulo 4.

Fio norteador posto, foi possível começar a análise dos dados balizada pelo diálogo entre os pressupostos teóricos e a categorização qualitativa gerada pelos questionários, ampliada pelos GFs e refinada pelas entrevistas. Os pressupostos são: (1) A música e o som como reflexos de uma sociedade e das relações de poder estabelecidas, (2) Ecosofia aliada ao pensamento sistêmico e (3) Ética da contemporaneidade aliada à ética da virtude. Tal caminho de análise foi pensado a fim de possibilitar a identificação de centros de similaridade e consonância, âmbitos problemáticos, polêmicos e omissos da temática, bem como zonas de neutralidade.

Partindo, portanto, dos pilares epistemológicos que sustentam a ética sonora analiso, a seguir, aspectos diversos que caracterizam a cena urbana de João Pessoa, evidenciando conflitos, interações, aplicações legais, debates que transcendem o plano legal e se inserem na esfera social. A proporção entre as dimensões física e simbólica da ética

sonora que estão mais ou menos presentes dentro dessa realidade e as conclusões oriundas das análises serão os propulsores que conduzirão este capítulo a reflexões mais profundas sobre um trabalho vinculado a esse conceito, possibilitando as proposições que estão apresentadas no Capítulo 7.

## **Fatores determinantes entre conflito e consciência sonora**

A primeira categoria abordada convida à reflexão acerca de nossos diferentes níveis de autoconsciência sonora e suas conexões. Dos resultados, emergiram com ênfase relações do som com poder aquisitivo, álcool, identidade de gênero, religião, fé e gênero musical.

### **Poder aquisitivo e som**

Foram relatadas diferenças importantes ligadas ao poder aquisitivo das pessoas, o tipo de aparelhos sonoros que possuem, o uso que se faz deles e a motivação. Esses aspectos aparecem fortemente nas falas do perfil 3, formado por agentes públicos que atuam na seara fiscalizadora. Geralmente, as apreensões feitas são de aparelhos de pessoas de classe média acoplados no porta-malas de carros, às, indo até o banco do motorista ou num reboque. Em comparação, as apreensões em classe alta são bastante reduzidas. Os sujeitos relatam que os locais são privados e de difícil acesso para fazer aferição, o que dificulta o flagrante. Em alguns casos que se conseguiu aferir, são relatados problemas de ingerência política que resultaram até em sindicância contra o agente por conta da autuação.

Eu confesso que a má educação no atendimento da equipe vem mais de classe média alta. Porque a gente tem uma cultura que aos poucos está sendo quebrada, desconstituída, de que “polícia foi feita pra pobre”, então, quando o agente fiscal chega e aquela pessoa de classe média alta é interferida pela fiscalização, ela acha aquela situação inoportuna, porque a imagem dela tá sendo exposta ali de forma negativa. Então, muitas vezes é “vou ligar pra fulano, sou filho de fulano, sou filho de beltrano”. [Isso acontece] Muito! Demais! Demais. A gente vai em casa de juiz, de promotores, de advogados, e a comunicação não é tão fácil, então tem que haver uma interferência de um oficial que estiver à frente, de um comandante, pra tentar fortalecer a ocorrência. Enquanto que os hipossuficientes eles, como que já tivesse enraizado neles, que ele não vai medir forças ali com a fiscalização, uma vez ou outra, o camarada não atende, mas ele sabe que se ele confrontar, ele vai preso, enquanto que o outro, por ter costas largas, acha que não vai preso, e acaba indo porque, como eu disse, a gente tá tentando desconstruir essa cultura. Não é fácil, porque a primeira barreira que a gente enfrenta é a ingerência política. O

político quer ganhar voto do eleitor dele interferindo politicamente numa ação de fiscalização: ‘Rapaz, olha, eu sou deputado fulano de tal e eu quero que libere esse camarada aí’. Se ele colher a madura nessa história, ele ganhou o eleitor dele, mas se a gente der a verde pra ele, ele vai dizer ‘bom, eu não perdi nada, eu perdi um eleitor’. Infelizmente, eu já me deparei demais com essa situação. O político chega, solicita a liberação do som, a gente não libera, ele dá um tapinha nas costas da gente, ‘brigado pela atenção e tal’ e sai, ou seja, ele jogou a verde. Ele não colheu a madura (H4EN3).

Esta fala é uma das muitas que demonstra faces do poder relacionadas à ideia de superioridade, que sempre vai operar buscando o silenciamento da outra parte (GAUTIER, 2015). Neste caso, está expressa a noção de imunidade nas esferas políticas e de classe social que, muitas vezes, se consolida no campo da ação, infelizmente. Nesse sentido, o Estado, enquanto entidade não personificada, figura como falta, quando são mencionadas ocorrências de abuso sonoro que “geralmente acontece em locais onde as pessoas se moldam à cultura por conta própria, imperando a lei do mais forte” (H1EN3), mas também aparece como o braço de controle quando a situação física da ocorrência não cessa.

É o poder do Estado. A gente usa o diálogo, esgota o máximo o diálogo. Quando o diálogo não resolve, aí, infelizmente a gente tem que usar o aparato mais ostensivo do Estado, chama viatura pra tentar reduzir aquele problema lá, pra fazer o procedimento que a gente foi pra fazer (H1EN3).

Eu tenho como exemplo, nesse carnaval, a gente apreendeu um paredão que, para refrigerar o módulo do paredão, o camarada construiu uma caixa de acrílico e colocou um ar-condicionado de 9.000 btus dentro. O próprio paredão tinha um ar-condicionado de 9.000 btus e ele era fechado com uma caixa de acrílico, então, aquilo ali não foi menos de 200 mil reais. Uma multa desse camarada não pode ser igual a uma multa do hipossuficiente. Ele tem condições de pagar, o impacto ambiental que ele causou foi maior porque o paredão dele era de grandes proporções (H4EN3).

Normalmente, é uma maneira de chamar a atenção. Esses equipamentos, além de animar, de entreter as pessoas, a pessoa tem que ter um poder aquisitivo para poder adquirir aquele som e você mostrar pras pessoas que você tem posses. Meu paredão é o melhor! Aqui é som de paredão! (H21GF3).

Discordo um pouco dele. Acho que independente do poder financeiro, quem parte para essa área de som, pelo que eu posso ver, ele deixa de comprar algo que seria mais necessário pra ele pra comprar um som. A gente tá numa sociedade em que o pessoal menos esclarecido, mas que tem como mostrar, seja num Uno ou numa Hillux, que eles têm um som. E para as pessoas de

poder aquisitivo menor, é algo atrativo para as “boyzinhas”, e está relacionado a um tipo de música (H22GF3).

Independente do poder aquisitivo, o que está expresso nas falas são variáveis aparentes que explicariam o investimento em tal aspecto, mas, conforme a quarta pondera, outras nuances são importantes não podem ser simplificadas nesse cenário e nesse tipo de análise social. Isso não está vinculado somente ao estrato social, apesar disso contar, tampouco à pobreza e à vontade de aparecer, mas a uma forma de expressão legitimada socialmente que tem a música no centro com a importante validação dada pelo equipamento de reprodução e a inserção cultural que esses sujeitos estabelecem dentro do seu grupo fazendo esse uso.

As resoluções pautadas em refletir sem estigmatizar, chamando a pessoa de idiota porque quer se exibir, devem criar princípios para que a nossa sociedade seja mais capaz de fazer essas negociações éticas. Retomar significados como o do espaço público, que é de todos, mas figura no senso comum como não sendo de ninguém. Na rua, somos observadores somente porque somos participantes e vice-versa (CAPRA, LUISI, 2015, p. 105). A rua é para todo mundo, mas ao ouvir a música dessa maneira incisiva, tira a liberdade do outro de ouvir a música dele ou mesmo de não ouvir nada (o que é quase impossível). Ao menos, não ouvir de maneira agressiva do ponto de vista físico, dirimindo também, muito provavelmente, embates simbólicos. Reigota, et al. (2011) nos alerta para o perigo de repetir chavões que, por estarem desgastados pelo uso, acabaram perdendo muito de seu significado político. Não basta mais ficar afirmando que a sustentabilidade é importante é que cada um é responsável pelo que está acontecendo no mundo. Isto já está posto. É o ponto de partida para “ações sensíveis que afetem coletivamente onde/quando os conceitos e preconceitos, interesses associativos, particulares entre outros não vigoram” (2015, p. 76). Vejamos como isto se apresenta em contextos onde as necessidades físicas básicas são preteridas em relação a outras necessidades também básicas, mas simbólicas:

É impressionante! Entra dentro de casa, abre os armários, não tem um quilo de arroz pra comer, mas tem um equipamento sonoro que vale dois, três mil reais. Professora, a senhora não tem ideia de como a gente vê situações dessa natureza e olha assim ‘cara, como é que pode o cara passar fome, mas ter um equipamento de som de três mil reais?’ Isso pra mim é inadmissível. É comum! É comum (H1EN3).

Não sei como é que tem muita gente pobre que não tem dinheiro direito pra comer, eu acho, mas tem dinheiro pra comprar um sonzão, um paredão. Assim, eu posso até estar julgando essas pessoas que aparentemente não têm uma condição financeira bacana, mas gostam de ter um sonzinho legal, avantajado (H5EN3).

A delicadeza assombrosa dessa questão ressalta a importância da reflexão sobre ela. Há nessas citações a ideia de mostrar um status e demonstrar que existe ali algum tipo de poder tão ou mais importante do que uma necessidade fisiológica básica. As falas explicitam o caráter legal da situação, mas também evidenciam uma perspectiva social compartilhada e tida como absoluta de que a “curtição” na vida daquele cidadão demonstra apenas uma vontade de mostrar status. Analiticamente, percebo também que ela ganha uma dimensão maior do que a comida porque, sem isso, identitariamente, seria como se essa pessoa não existisse. Tal perspectiva evidencia que o debate sobre o som, a música, o uso social, está muito além das necessidades consideradas básicas e dos aspectos valorizados por uns e por outros, eis que é também território (OBICI, 2008), felicidade (BAUMAN, 1998) e pertencimento (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; LÜHNING, TUGNY, 2016). Talvez por isso seja tão complexo chegarmos a um acordo sobre ética na sociedade, porque se resolve apenas o que está num plano de “pode” e “não pode”. O restante, o que não cabe nessas categorizações, encontra uma turbidez enorme quando vamos conversar sobre.

Medir coisas, características, pessoas e potencialidades diferentes a partir da mesma régua. Seria como o debate da *necessidade* das artes visuais, da música, da filosofia, da sociologia, num contexto onde as pessoas morrem por falta de atendimento médico. Nos falta ferramentas, como sociedade e no senso comum, para apreender a gravidade daqueles que morrem por falta de arte, por falta de poder pensar ou, ainda, pelo seu oposto - excesso de arte desacompanhada de ética. As primeiras são vítimas mais localizadas no âmbito físico, na concretude, no palpável. As segundas, no âmbito simbólico, no subjetivo, no imaterial. O que interessa para a análise é o fato de que ambas são vítimas. Nossa busca por um sentido maior dos porquês tem nos levado à configuração descrita por Bauman como a ética da contemporaneidade, com autonomia, conquistada na era moderna, mas também com consciência e clareza das nossas escolhas (BAUMAN, 1995, p. 18, apud SILVA, 2013, p. 97). Assim, espera-se essa clareza da humanidade de forma ampla, mas com especial responsabilidade, espera-se de indivíduos que tenham liberdade e sejam capazes de projetar

e fazer escolhas a fim de evitar outra prisão, e essa, bem mais perigosa, porque não tem grades, que é a busca da felicidade a qualquer custo.

Pautar unilateralmente a medida de algo na sociedade, sobretudo no âmbito legal, foi uma característica do Séc. XX que nos deu uma régua moral marcada com medidas legais (BAUMAN, 1998) para dar conta de medir questão física e questão simbólica. O raciocínio da ética moderna, ainda presente principalmente na questão legal, se assemelha a uma imagem bastante autoexplicativa (FIG. 20).

FIGURA 20: Seleção justa



Fonte: Google Imagens, 2019.

Na imagem, espera-se uma ação humana desses animais, de irem além de seus limites de espécie para ganhar uma competição que, no final, não faz sentido, mas a ideia funciona para a reflexão. O debate sobre o som vai muito além de achar que alguém é maluco porque faz este ou aquele uso do aspecto sonoro. Com ou sem a nossa concordância, o que esse cidadão quer mostrar são valores consolidados da sociedade que fazem da música um elemento extremamente definidor de identidade. Interessa saber o que aquele carro, aquele aparelho de som, aquele objeto, denotam. Existe a busca de um reconhecimento por algo que ultrapassa a função material do objeto? O carro pode até ser bom, mas só vai ser válido como carro se ele for “melhor que o seu”. O som pode ser eficiente, mas só vai ser válido se a potência sonora for muito maior do que o necessário para se ouvir *fisicamente*. O volume praticado, o ronco do motor, o ruído que é feito convida de forma compulsória a uma escuta *simbólica*. O que está tentando ser comunicado? O que a gente precisa para viver,



corroborando Bauman e Reigota, depende muito do tipo de humanidade que construímos e prezamos.

### Álcool e som

Outra relação presente fortemente na fala dos sujeitos é entre som e álcool, que reforça a reflexão feita anteriormente no sentido de ampliar a compreensão acerca dos caminhos da ética sonora estabelecida pelos atores. Como o estado de embriaguez aparece como característica praticamente obrigatória em ocorrências de som atendidas pelos sujeitos do perfil 3, é necessário que leiamos quais relações estão por trás disso.

Entra na casa do cara, o cara cheio de cachaça, com a garrafa de cana no chão, tomando com cajú, comendo com carambola, eu digo 'cara, como é que tu consegue viver desse jeito?', 'Rapaz, é o seguinte, eu trabalho a semana todinha. Final de semana, eu só quero curtir o meu som e tomar minha caninha'. 'Mas, e o vizinho, amigo?'. 'Aí, às vezes, tem uma pessoa com câncer no vizinho, 'você já pensou nessa senhora que tem câncer? Você já pensou nesse bebezinho aqui que tem três meses de idade?', 'Não, mas isso é inveja!'. 'Inveja, amigo?? É, não. Eles estão no direito deles'. 'Aí, a gente vai nesse diálogo, tentando conversar pra evitar um problema maior. Em todas! Todas as ocorrências existem som e bebida alcoólica. Não se confunde com o proprietário do som. Às vezes, o proprietário do som tá lá isolado. Tá lá na dele, sentado, tomando refrigerante com a mulher, como a gente já pegou caso assim. Tá ele, a mulher e uma caixa de comando pra mexer no som, no veículo [...] e a galera lá tirando onda, curtindo, bebendo... Então, assim, não se confunde. A relação som/bebida alcoólica está misturada, mas não se confunde com o proprietário do som (H1EN3).

Prefiro muito mais atender em comunidade subpopulacional do que estudante de direito, pessoas que por estarem numa classe social um pouco acima das demais, têm o direito e sabe de tudo... enfim. Normalmente são os mesmos [equipamentos apreendidos]. O que acontece que varia é o teor alcoólico, de terceiros (H5EN3).

A abordagem mais enérgica para poluição sonora é salutar porque a maioria das pessoas abordadas está embriagada (H2EN3).

Em suma, e assim como a discussão sobre poder aquisitivo, a ingestão de bebida alcoólica vai funcionar como uma propulsora não só da ideia de poder, mas do nível de diversão, celebração e das noções descritas por Féraud (2017) como *soundciabilities* e *noising*, no sentido de se colocar publicamente e se misturar ao contexto social através de tais posturas. Além disso, observo também uma certa necessidade de desconexão com o real que o som ajuda a configurar, encontrando semelhança com alguns rituais alucinógenos o

Ayahuasca sob o aspecto do desprendimento da consciência. A diferença é que o desprendimento no Ayahuasca (WEIK, 2017) busca justamente uma reconexão, mas o desprendimento descrito pelos sujeitos acima visa desconectá-los da realidade, do sofrimento, dos pensamentos da semana.

Esta análise não pode nos privar, contudo, da outra, que é pensar no quão preocupante é o vício do álcool, e em que termos de aceitação social repousa esta licença não somente para ingestão, mas para infringir regras de convivência.

A observância da ética sonora exige, então, que compreendamos o que significa a ação impelida pelo som quando atinge determinadas proporções de volume, e qual a proporção desta quando engloba o álcool em relação ao não respeito a singularidades que permeiam a produção sonora. Mesmo quando o proprietário do som não está embriagado, mas no comando da aparelhagem, as pessoas do contexto estão. Estaria ele emulando um Xamã?

### **Identidade de gênero e som**

Delineadas de forma bastante clara, questões de identidade de gênero apareceram nas falas dos sujeitos com uma constatação importante: a totalidade de denunciados por poluição sonora e perturbação do sossego só não é do gênero masculino referido pelo perfil 3 porque, em algumas situações, as mulheres à sua volta se colocaram como autoras do delito perante a fiscalização, assumindo e se responsabilizando em prol de uma manutenção e de um cuidado que acaba por fortalecer a ordem patriarcal (HIRATA, 2016), nos moldes do que Saffioti discute sobre a naturalização de papeis (1987, p. 9-11) e sobre como ocorre a responsabilização de mulheres que nada mais é do que um sinônimo da violência de gênero (idem, 1995, p. 4, 33). A equipe da Coordenação de Educação Ambiental – CEDA, divisão educativa da SUDEMA, oferta o curso de boas práticas como requisito a ser cumprido por infratores ambientais<sup>160</sup> desde 2014, tendo registrado durante esse período a presença de somente uma mulher inscrita no curso. O caráter é obrigatório e, a depender de fatos como reincidência, é uma das condições para reaver o aparelho sonoro apreendido.

Na grande maioria, é homem. Eu não tô conseguindo aqui visualizar uma situação em que eu tenha pego uma mulher que tenha sido denunciada. Eu

---

<sup>160</sup> De acordo com o Decreto nº 237/1997 – CONAMA, o infrator tem um período para defesa, após o qual, se não comprovada, tem de pagar multa, fazer o curso de boas práticas e assinar um termo de compromisso.

vou fazer seis anos na SUDEMA, mas no Batalhão Ambiental, eu vou completar [...] dezessete anos. Eu já antecipo que, numa relação como essa, apareça nomes do sexo feminino. Por vezes, a infração é do cidadão, é do homem, é do marido, é do primo, é do irmão, é do pai, mas ela assume a responsabilidade pra afastar algum tipo de ilícito, para encobrir algum tipo de coisa que ficaria fácil se a gente pegasse os dados dele. Mas, eu, particularmente, não me recordo de ter ido a uma ocorrência aonde uma mulher era denunciada, mas já fiz auto de infração para mulheres porque ela entregou os dados dela pra não fazer em nome do marido, do irmão, do pai. É tirar a pele dela (H1EN3).

Essa característica, ressaltada insistentemente nos grupos focais, nos mostra que o poder que é acessado pelo som configura uma vontade de superioridade que, na prática, pode se mostrar ilusória no momento em que a mulher assume a culpa pela demonstração de força sonora que o homem quis fazer. Que força é essa que não encara o âmbito de assumir o que faz?

Conforme os sujeitos relatam, isso está sempre relacionado ao aval dado ao homem para que ele possa continuar exercendo certos abusos – além do abuso sonoro, principalmente o abuso de se eximir de sua responsabilidade, geralmente ao lado de uma mulher que se anula sob inúmeros fatores conscientes ou inconscientes, para que ele possa continuar impune. Dela, um quase auto sacrifício. Dele, a noção de que o conflito ético se dirime, se dissolve ou simplesmente passa a inexistir, porque não há registro de infração ou flagrante em seu nome, ou pelo menos não desta vez. Assim, não acessando o plano formal e legal, é como se ele não tivesse feito nada.

### **Fé e som: “Se for pra cantar pra Oxum de madrugada, aí, não pode”**

Âmbito que transversaliza nossa humanidade, a fé humana surge e se sustenta acessando sentidos que não obrigatoriamente passarão pelo cognitivo, mas que irão sempre se conectar ao nosso sentimento de pertencimento. Ter fé é se alinhar, se afinar com a visão de um ideal que reja a nossa existência. Nas falas, as menções a fé aparecem relacionadas tanto a religiões quanto a estados de consciência, todas vinculadas ao aspecto físico que leva a uma materialização simbólica contundente, dentro do conceito de ética sonora.

As falas trazem a Procissão da Penha, evento religioso tradicional da cidade de João Pessoa que em 2019 realizará sua edição de número 256 e consiste num percurso de 14 quilômetros da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, no bairro de Jaguaribe, até a praça Oswaldo Pessoa, onde fica o santuário. Pela proporção de público, o evento tornou-se espetacularizado

e conta hoje com trios elétricos veiculando algumas músicas de louvor simultaneamente. É um exemplo claro da nossa discussão sobre o perigo que se enfrenta de, ao apontar o aspecto físico do som, acabar ferindo o simbólico ou, mais especificamente neste caso, de considerar o simbólico de forma unilateral e/ou superior ao físico. Ao serem perguntados onde estaria o ponto de equilíbrio que possibilitaria a um cidadão o pedido de diminuição do volume aos organizadores, as respostas foram:

Melhor seria comprar um pão e dar aos pobres pra louvar Nossa Senhora (H24GF1).

Existe uma violência simbólica a ser considerada: se fosse uma procissão umbandista, seria outro peso e outra medida (M10GF1).

A Procissão da Penha sempre foi uma festa muito linda, mas hoje em dia foi espetacularizada. Agora, se for pra cantar pra Oxum de madrugada, aí, não pode (H23GF1).

João Pessoa tem 56,2% da sua população formada por católicos apostólicos romanos (IBGE, 2019) e, em 2019, essa procissão passou a ser considerada patrimônio histórico, cultural e imaterial da Paraíba junto com a Festa das Neves<sup>161</sup>, outro evento tradicional. Assim, as respostas sobre o que é físico tornam-se ainda mais delicadas e colocadas numa dimensão difícil de responder. *Melhor seria dar comida aos pobres* do que barulho a todos, porque, para quem não é católico, ou para quem é católico, mas não quer estar na procissão, no fim das contas, é o que sobra: uma materialização sonora compulsória que passa pela sua janela. *Se fosse uma procissão umbandista*, com autorização do poder público e tudo mais, será que seria igualmente tranquila essa passagem pelas janelas? Muitos sujeitos indagaram isso. Lembrando que o aval do poder público torna atos legais, mas nem sempre morais. *A procissão foi espetacularizada*, mas esse espetáculo bradado aos quatro cantos com aval legal da prefeitura tem aval simbólico de quantos? E físico, de quantos? Percebiam como é necessário um cuidado enorme para tecer essa discussão e conseguir sustentar no discurso exatamente *do que* se quer falar: de um lado, a fé, sagrada e pertencente, que auxilia os fieis a seguirem suas vidas, dá sentido para suas lutas, promove internamente uma reorganização energética que pode ser, para alguns, o fio que o segura e o impede de atentar contra a

---

<sup>161</sup> Respectivamente, Lei 11.417/2019 e Lei 11.412/2019. Disponível em: <https://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/doe/2019/agosto/diario-oficial-29-08-2019.pdf>. Acesso em: 15/09/2019.

própria vida. Do outro, vizinhanças encarceradas em casa, janelas fechadas, televisão no último volume, gasto de energia elétrica com ventilador, ar-condicionado ou outros aparelhos eletrônicos para tentar abafar o som – isto é, se tiver essa possibilidade, sono interrompido, privacidade invadida. Onde a ética sonora reside, respeitando a fé simbólica e a paz física?

Minha vizinha, evangélica e frequentadora de uma igreja que é poluidora sonora, diz que o terreiro de umbanda próximo à casa dela faz barulho porque é do demônio (M12QS1).

As variáveis que estão em jogo em falas como essa estão balizadas fortemente pela questão simbólica, mas há também um caminho que envereda pelo relativismo, sem o confundir com a relatividade. O sociólogo Georg Simmel descreve como a emotividade e a atração da massa constituem-se por seu sentimento e não por seu intelecto.

Sua interação pura e simples desenvolve uma dinâmica a qual, por sua grandeza, aparece como algo objetivo que oculta de cada um dos participantes sua própria contribuição particular (SIMMEL, 2006, p. 53).

Assim, tanto no caso dos seguidores da procissão quanto na fala da vizinha, observa-se o mesmo fenômeno, tomado aqui principalmente do ponto de escuta físico: o nível de consciência em relação ao outro sofre uma importante diminuição quando estamos em grupo e a culpa se dilui. Na caminhada, ao lado de tantos outros fieis, eu divido com cada um pouco da minha preocupação em estar incomodando alguém que não pediu por aquela presença sonora enorme invadindo sua casa e, assim, ao final, não me sinto praticamente nada culpado porque sou só um, e quem incomodou foi a massa. Da mesma forma, quando aponto o barulho do outro, o faço com base no que aprendi ser barulho. Assim, e representando a minha comunidade religiosa, defendo-me desse “erro sonoro” sentada confortavelmente no banco parcial do “pode – não pode”. Nesse sentido, vejo aqui também a noção pós-moderna de ética (BAUMAN, 1998) procurando caminhos entre a felicidade e a segurança para acontecer. As falas dos sujeitos demonstram um tatear de sentido entre a medida dessa felicidade de acordo com maior ou menor grau de liberdade nesse jogo de responsabilidade que cada um de nós tece com esse Outro baumaniano, o que nos leva a analisar a seguir também alguns pontos positivos apontados pelos sujeitos.

O primeiro é embasado novamente na discussão de pertencimento e conexão com o sagrado, mas agora pautada em rituais como o Ayahuasca e também na escuta de músicas em frequência de 432 Hz.

No meu caso, eu escuto muitos mantras, práticas de ioga, e eu acho que essa vibração sonora, esses tipos de sons realmente são sons que mobilizam algumas áreas tanto do cérebro, quanto do coração, quanto das emoções, e observo em mim e observo nas pessoas que estão próximas que entoar um mantra por um espaço de tempo, várias vezes, tem um deslocamento daquele lugar que a gente tá. A gente tá num outro estado. E também tenho escutado aquelas frequências do Prem Baba, que dizem que é a frequência do amor, a frequência do coração, e aí é um pouco diferente quando a gente escuta essas músicas. A gente fica num outro lugar. Sai desse lugar Séc. XXI, desse lugar de agitação e o coração fica mais sossegado [...]. Se vocês tiverem oportunidade, coloquem no You Tube “Awaken Love”. Outra coisa que tenho feito é procurado na internet frequências assim “zzzzzz”. Não sei se vai funcionar, mas funciona (risos). [...] E outra experiência muito interessante também são os lugares sagrados, né, por exemplo, num contexto de Ayahuasca, quando começa os bailados e as maracas, todo mundo entra numa vibração de sacralização, como no caso da Folia de Reis também, quando eles começam a tocar aquelas músicas, com aqueles instrumentos, com aqueles cantos, todo mundo começa a entrar naqueles contextos sagrados e vai cada um pra sua viagem espiritual (M13GF1).

A frequência referida na citação é a afinação do Lá em 432 Hz, 8 hertz a menos que o convencional Lá em 440 Hz, padrão de afinação de música tonal<sup>162</sup>. Na época, primeira metade do século XX, isto estava afinado com o ideal de “desenvolvimento”, explicada aqui *grosso modo* com base no que Capra chama de progresso quantitativo porque, com o passar das décadas, vimos ele se transformar numa categoria econômica (CAPRA, 2014, p. 457) que trouxe embutida a intenção metafórica de ser um rolo compressor que deve ir em frente a qualquer custo e difere da ideia de “crescimento”, que é qualitativa, segundo o mesmo autor. Bem, se a frequência padrão de afinação mudou, o humor do som muda também, assim como o efeito sobre as pessoas. De certa forma, parece que estamos metaforizando em nós ou o rolo compressor ou o conteúdo comprimido. Tudo em nome do progresso!

---

<sup>162</sup> Há uma discrepância em relação à data. Existe menção a uma conferência que aconteceu em Londres em 1939, mas o New Grove atribui à International Organization for Standardization, em 1955. Fonte: [https://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh\\_440Hz.pdf](https://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh_440Hz.pdf). Acesso em: 15 set. 2019.

## **Perturbação do sossego x poluição sonora**

Na segunda categoria a ser abordada, trago a reflexão acerca desses dois termos, que têm gerado conflitos diversos vinculados ao plano legal, o que está muito aquém de um debate sobre ética e relação social. São definições que pretendem ser entendidas mais enfaticamente sob a dimensão física, englobando direitos e deveres do cidadão. Contudo, segundo as falas dos sujeitos, tais definições tangenciam a dimensão simbólica de forma a conferir tratamento desigual a alguns âmbitos, com destaque para os religiosos e os de cunho político-partidário. A percepção de tal relativização aparece também em publicações de Bamberg (2009), Simmel (2006) e Bastos (2012c).

Embora entendidos muitas vezes como sinônimos, primeiramente há que se destacar diferenças bastante importantes de caracterização e, para usar um termo técnico, tipificação. Poluição sonora é crime previsto no Art. 54 da Lei 9.605/1998, precisa de denunciante, aferição e comprovação de *dano* causado, com pena de 1 a 4 anos de prisão. E a perturbação do sossego é contravenção penal prevista no Art. 42 do Decreto-Lei 3.688/1941, não precisa de denunciante (ação pública incondicionada) nem de aferição, mas tem que ter a comprovação de *perturbação* causada, com pena de 15 dias a 6 meses de detenção mediante T.C.O. (Termo Circunstanciado de Ocorrência). O dano deve ser comprovado por laudo médico e/ou psicológico como uma sequela causada à vítima por alguma situação sonora contínua, permanente, com lapso considerável de tempo de ocorrência. Já a perturbação pode ser comprovada com base na subjetividade do que seria “incômodo” para cada situação observada, e pode se referir a uma situação bastante pontual e curta.

Silva e Santos defendem, contudo, que o art. 54 da Lei de Crimes Ambientais se refere a uma norma penal em branco, porque em lugar de caracterizar o conceito de poluição, apenas lista seus efeitos, o que praticamente inviabiliza sua incidência no Direito Penal, além da “dificuldade de identificar o nexo de causalidade entre a conduta ilícita e o resultado produzido para atuar o Direito Penal” (2018, p 3). Assim, segundo relato dos agentes públicos entrevistados, é muito difícil a comprovação do crime de poluição sonora, porque o(s) flagrante(s) têm de ser combinados com algum laudo médico comprobatório das sequelas da(s) vítima(s) como sendo aspectos complementares entre si. O que acontece, muitas vezes, é que o encaminhamento feito à delegacia com base no Art. 54, ou seja, como poluição sonora, quando chega ao Ministério Público, tem seu relatório contestado justamente por

falta de materialidade, o que faz com que o caso passe a tramitar no JECRIM – Juizado Especial Criminal, enquadrado no Art. 42 como contravenção penal e, mesmo que o denunciado seja, de fato, um poluidor sonoro e tenha causado dano à vítima, ele acaba saindo da situação somente com um T.C.O. – Termo Circunstanciado de Ocorrência. Essa anomalia jurídica é mencionada pelos sujeitos do perfil 3 como um importante fator dificultador do trabalho cotidiano.

Assim, segundo relatos desses sujeitos, foi acordado numa reunião entre SEMAM, SUDEMA e CIOP um entendimento em João Pessoa de que atividades de impacto local e de pequeno potencial poluidor são, em geral, atribuídos à primeira, órgão municipal de fiscalização ambiental, o que estiver fora disso é atribuição da segunda, órgão estadual, e, ainda, que casos de perturbação de sossego são atribuição da CIOP - Polícia Militar. Tal entendimento, para eles, não se coloca como regra, uma vez que a cooperação entre os órgãos é rotineira e inclusive prevista em lei<sup>163</sup>. Na prática, SEMAM e SUDEMA acabam atuando nos dois casos, em muito porque a PM tem dificuldade de atender algumas ocorrências sonoras porque não portam decibelímetro, o que faz com que o denunciado coloque em cheque a credibilidade da autuação, embora não haja necessidade de aferição para quando a denúncia é de perturbação do sossego<sup>164</sup>. De qualquer forma, fiscais da SEMAM dizem que é comum a PM pedir reforço em algumas ocorrências por conta do decibelímetro.

O poluidor não tem medo do fiscal, tem medo da multa (M1GF3).

[Embora] o fiscal trabalhe só com o colete, a cara e a coragem, muitos infratores têm mais medo da SEMAM do que da PM, porque a SEMAM apreende o aparelho e multa! (M2GF3).

Entregar o aparelho é algo que não se faz com boa vontade pelos poluidores. Geralmente estão bêbados ou armados (M3GF3).

Numa via de mão dupla de cooperação entre as instâncias fiscalizadoras, os sujeitos relataram que é comum a atuação conjunta entre SEMAM, SUDEMA e PM para dar cobertura e reforço a algumas autuações, mesmo na SUDEMA, onde a equipe é formada por policiais do Batalhão da Polícia Ambiental. Em situações como quando o denunciado é um policial, alguns

---

<sup>163</sup> Lei Complementar nº 140/2011, Art. 17, parágrafo 3º.

<sup>164</sup> Lei nº 3688/1941, Art. 17.



sujeitos do perfil 3 relataram que já receberam recomendação para não abordar diretamente, mas com o apoio do comando mais próximo e, mesmo assim, às vezes, os próprios policiais ficam intimidados ao chegar no local da ocorrência e perceber que têm de autuar um superior.

Muitos policiais têm carros com paredões. [...] Policiais, inclusive, que em algumas operações tava lá junto com a gente ajudando, e no outro dia, ele tá na rua com o paredão, numa festa, bagunçando (M2GF3).

Alguns sujeitos citaram situações nas quais estavam na posição do poluidor ou do perturbador sonoro. Um deles diz que quando quer dar festa na rua de casa, “a tática é chamar o filho do morador. Só que às vezes é o filho na festa e o pai em casa ligando pra polícia” (H20GF4). Essas falas estão conectadas à ideia de nos atermos “ao que a lei manda”, oriunda da era moderna (BAUMAN, 1995, p. 18, apud SILVA, 2013, p. 97) e também demonstra o desejo da felicidade, fruto do processo civilizatório pós-moderno, quando o prazer passou a ser a medida pela qual a vida é julgada (SILVA, 2013, p. 84). Embora já se observe uma autonomia consolidada visando a diversão, a clareza das escolhas éticas ainda está condicionada apenas a uma questão legal ou hierárquica.

O que se observa, de forma bastante contundente, é uma questão cultural sólida que vai de encontro justamente ao que Bauman coloca como pilares de uma ética da contemporaneidade: a autonomia conquistada na era moderna e a busca pela felicidade inerente à era pós-moderna combinadas à consciência e à clareza das escolhas que fazemos (BAUMAN, 1995, p. 18, apud SILVA, 2013, p. 97). No caso de João Pessoa, observei duas coisas que conseguem ser antagônicas e complementares entre si: o entendimento de que se pode praticar um som que está dentro do permitido, mesmo que esteja visivelmente sendo motivo de perturbação (legal, mas imoral), na qual a única constatação do ato aceita pelo denunciado é dada através de aferição pelo decibelímetro; o que vai de encontro à construção de uma mentalidade da necessidade de normatizar o aspecto sonoro na cidade em algum grau, uma prática até bem pouco tempo desconhecida na cidade, segundo relatos dos sujeitos e que começa a delinear um contexto de fiscalização ambiental do som e também um nível de consciência na população em termos de “permitido” e “não permitido”.

## Vítimas físicas e vítimas simbólicas: a subjetividade desse lugar

A categorização que trata do entendimento, abordagem e reflexão sobre as vítimas é, talvez, uma das mais delicadas, pois coloca em evidência a discrepância entre a não materialidade da causa e sua ação feroz no cotidiano daquelas pessoas. Espinhoso e delicado é situar o local social dessa vítima. O grande dilema que se apresenta, oriundo das falas e conectado com discussões sobre colonialidade (SANTOS, MENESES, 2010) associadas especificamente ao Brasil e nossa “etnomusicologia at home” (NETTL, 2005; LÜHNING, TUGNY, 2016b), é relativizar o olhar perante situações que aparentemente já estão lidas. Enquanto as maneiras de conceber o sonoro não forem reconhecidas dentro de sua gama ampla de diversidade, impedindo a busca de diálogos humanos entre elas, o debate terá, como grande obstáculo parâmetros de uma concepção sendo concebidos para medir outra, culminando muitas vezes numa resolução que só acontece “na faca, na justiça ou na bala” (H10GF1). Assim, as leituras desta categoria foram feitas com o cuidado de não exaltar “o” lado da vítima, mas sim de demonstrar como a pessoa pode ser colocada numa situação de conflito com o sonoro tanto física quanto simbolicamente. Sob o âmbito físico, do abuso sonoro está a discussão legal que reforça o quanto ainda precisamos caminhar no sentido de incluir estas pessoas não somente no debate sobre ética sonora, mas colocá-las no mapa. Sob o âmbito simbólico, está toda a densidade identitária necessária para o sujeito, a qual pode assumir inclusive importância tão ou maior em sua vida do que necessidades básicas. Em ambos os casos, o desafio aqui é demonstrar o quanto esse debate pode contribuir para fazê-las *existentes* no sentido de terem seus direitos compreendidos e validados.

### O que define a “picuinha”?

No cotidiano, inúmeras situações podem nos colocar num embate mental entre reivindicar o que queremos daquele momento sonoro e calar para evitarmos passar uma imagem de chatos ou impacientes:

É, você que é o diferente. Mas, no fundo, o cara tá no consultório lá fazendo barulho, tem muita gente que não tá gostando, mas talvez tolere mais. Tipo “eu tolero mais, porque quando eu tiver o meu, eu vou ouvir também. Tá beleza”. E como eu não faço isso nunca e acho terrível, eu me irrita. Quando tô com minha esposa, são dois irritados. Quando tô sozinho, eu consigo me desligar um pouco disso. Eu conheci alguém que ficou doente por causa disso! (H11EN4).

A citação acima ilustra a subjetividade que separa a linha muito tênue entre um incomodado casual e uma vítima do aspecto sonoro. Esta questão foi abordada com os sujeitos do perfil 3, agentes públicos que atuam com som. Perguntei a eles o que eles poderiam fazer em casos nos quais as medições do decibelímetro indicassem que o som aferido está dentro do legalmente aceitável, mas o incômodo fosse explícito e a pessoa estivesse visivelmente estressada. Em suma, perguntei o que fazer quando o que é legal não é moral.

Numa situação como essa, eu particularmente, não sei nem como agiria. Eu entendo que a pessoa está transtornada e pode não ter sido por aquele momento. Pode ter sido por uma sequência de atos anteriores que fez com que ela alcançasse aquele nível de stress [...]. Eu confesso que não sei como conseguiria reagir numa situação dessa porque eu preciso pautar minhas ações dentro da legalidade. Se eu sair da legalidade, o Estado está agindo na contramão. Então, como é que eu vou fazer? Agora, a senhora me levantou um questionamento: se acontecer um fato como esse, como é que eu vou resolver? Eu acho que, pensando aqui, agora, rapidamente, o que não pode atestar como o que seria feito, mas uma hipótese seria, num diálogo, tentar que o responsável da igreja, por exemplo, 'Olha, desligue seus equipamentos sonoros só por hoje, evite ligar aí uns dois, três dias, porque a cidadã lá tá estressada e tal', pra ver se comove aquele suposto causador de infração. Um pedido, não uma determinação. É interessante a gente também fazer esse papel de mediador. Qualquer agente público que trabalhe com o público numa situação de caos, ele também é mediador. Ele busca ali alinhar aqueles conflitos que existem ali dentro da sociedade pra que a coisa se equalize e todo mundo consiga viver bem dentro daquela localidade (H1EN3).

Minha indagação foi justamente para acessar um campo obscuro dentro da nossa discussão sobre o sonoro, que caracteriza a análise central dessa pesquisa, e também para investigar e compreender como a moral baumaniana de transcendência do ser se estabelece e vai além dos postulados éticos (SILVA, 2013, p. 88). Vejamos a resposta de outro sujeito ao descrever um pouco da atuação conjunta com a Polícia Militar no que diz respeito a atender ocorrências de perturbação do sossego:

Eles também têm demandas de entorpecente, têm demanda de arma branca, arma de fogo, morte e se deslocar para atender às vezes brigas de vizinhos que às vezes são picuinha. Então, você chega na residência, o decibelímetro marca que não está havendo uma extrapolação do que determina a legislação, mas por picuinha, aí a pessoa fica 'não, eu tô me sentindo incomodado'. [...] Essa questão de vozes, apito, algazarras, a polícia não vai porque não pode levar pra delegacia. Então, por isso que eles não querem. A polícia quer ficar omissa dessa questão, é trabalho deslocar uma

viatura uma viatura pra resolver picuinha, pra atender confusões que poderia o próprio vizinho com educação saber que ele tá errando, mas passa pra SEMAM e pra Polícia Ambiental por termos o aparelho, o decibelímetro [...]. Como fiscal, nós orientamos [...] a procurar uma outra instância, o Ministério Público, se for um idoso, a Procuradoria do Idoso, [...] outra instância que possa lhe fortalecer como cidadão na denúncia para que a SEMAM venha a agir de forma a orientar o empreendimento [...] Quando volta a denunciar novamente, tem a Divisão de Licenciamento, multidisciplinar, encaminhamos o processo pra eles e o pessoal volta lá para adequações arquitetônicas (H2EN3).

Acessar o debate que coloca em xeque os limites entre o físico e o simbólico deixa claro também como nós, músicos ou mesmo agentes de fiscalização de poluição sonora, mesmo trabalhando com som por anos a fio, temos crenças limitantes que nos impedem de enxergar, ou melhor, de escutar a questão com um pouco mais de profundidade. Se a nós é difícil a apreensão dessa consciência, imagine para um cidadão que tem no som apenas uma ferramenta de lazer. Entre as respostas, muitos sujeitos dos perfis 1, 2 e 3, todos de pessoas que atuam com som de alguma forma, responderam nunca haver pensado sobre isso. Diante da dificuldade em alcançar o que estava sendo indagado, a pergunta, como se verá no trecho a seguir, foi repetida quatro vezes:

A gente segue o protocolo e vai analisar outras coisas: licença, por exemplo. Mas tem gente que se queixa de sentir cheiro de comida perto de restaurante, de cheiro de gasolina perto de posto. A gente tenta analisar a posição da chaminé, tenta pegar em flagrante como quando é em gerador, sai aquela fumaça primeiro, depois some. **[repito a pergunta]** Fica muito difícil chegar no empreendimento e dizer ‘você está sendo alvo de denúncia, não está sendo constatado poluição sonora, mas procure colocar esse gerador em outro canto, afastado...’ A gente pode constatar não poluição sonora, mas falta de manutenção. Conta de um compressor de dentista que foi denunciado. Foi notificado em nome do condomínio que fizesse o isolamento acústico tal da sala tal. **[repito a pergunta]** É complicado, mas assim, uma muriçoca no seu ouvido não polui, mas passe a noite toda com uma muriçoca no seu ouvido... É complicado. Aí, a sugestão é ter paciência. Não tem o que fazer se não constata. Tá dentro do parâmetro. Tem gente que realmente se incomoda com pouco. Tem gente que realmente se incomoda com reco-reco de rede, as pessoas transando. [...] Deixe de se incomodar com pouco pessoal, pelo amor de Deus. Nesse caso aí, não constata, aí eu vou fazer o quê? Paciência. Fecha a porta, fecha a janela. **[repito a pergunta]** Se tá dentro da lei, normalmente, tá ok. Uma vizinha se queixou de um vizinho que tinha pássaros silvestres em casa. Ela chegou a denunciar e ligou e tal e descobriu que era animal silvestre. No decorrer da conversa, ela começou a se queixar dizendo que ele GRAVOU [diz a palavra com ênfase] os passarinhos cantando, saía de casa e deixava os passarinhos cantando num CD, num DVD rolando só pra incomodar ela.... Tem coisa que a gente olha assim e fala ‘caramba, galera doida’. A gente chegou lá, tava os

passarinhos cantando na casa dela, não era CD, pi pi pi, bem bonito o canto. Não constatou. Paciência [faz uma pausa e faz cara de que ela estava exagerando] (H5EN3, grifos meus).

Como se observa na citação, o caminho para acessar a problemática da questão não está constituído nem para quem é levado a pensar sobre o sonoro diariamente. Estendendo essa lacuna à sociedade em geral, fica fácil compreender porque a subjetividade da pessoa afetada é posta à prova não só pela dificuldade de tipificar na legislação, mas também pela dificuldade de observar e atestar com base em senso comum, considerando também os níveis muito diferentes de tolerância das pessoas. Seria o parâmetro definido pela ABNT o único validador do incômodo que aquela mulher estava sentindo? Sim, de acordo com as normas. Assim, temos uma legislação que contempla uma faixa mais ou menos mediana de perturbação, mas que desconsidera todas as gamas acima e abaixo dela, e agentes públicos que têm demanda de trabalho maiores do que a capacidade das equipes atenderem, não sobrando tempo para, quem sabe, investir em algum curso de atualização ou de conscientização nesse sentido. A esse respeito, alguns sujeitos do perfil 3 disseram ter interesse em se qualificar com relação a uma abordagem cada vez mais educativa e informativa, mas reclamam da falta de oferta de cursos, rodas de discussão ou locais onde possam aprender mais sobre isso.

Essa lacuna demonstra a importância de pensarmos em pedagogia(s) sonora(s) para além do manual de combate à famigerada poluição sonora. É uma formação que inexiste não somente na escola, mas que perpassa a vida adulta e não chega nem em esferas que seriam básicas, como a formação de profissionais que atuam com esses aspectos. O cenário é, no mínimo, cômico: crianças não preparadas sonoropedagogicamente tornam-se adultos que continuam não preparados e, caso atuem com o som como profissão, aprenderão a lidar com a questão apenas pela face da coerção. É uma eficiente receita de círculo vicioso.

### **A ideia de comunidade mascara o medo**

Vários autores utilizados nesta tese ressaltam a importância da comunidade para seus sujeitos como um contexto de pertencimento ontológico (FELD, 1994), de segurança (OBICI, 2008; EISENBERG, 2015), de território (DELEUZE, GUATTARI, 2005) ou, ao menos, de unidade (FERNÁNDEZ, 2015), que será lida e analisada aqui sob a diversidade de perspectivas existentes e os dilemas que o tema abriga.

Sob a perspectiva do abuso sonoro, as falas aqui sinalizam com ênfase que pessoas que vivem em comunidades, sobretudo em locais mais pobres e com diferentes níveis de risco social, não denunciam tais situações, chegando a naturalizá-las. Algumas pessoas referidas aqui como vítimas físicas já eram vítimas simbólicas. Passam a vida silenciadas. As denúncias recebidas pelos sujeitos do perfil 3 geralmente partem de vizinhanças que não se reconhecem como comunidades ou que são de classe média ou média alta. Algumas situações que demonstram esse silenciamento estão descritas abaixo pelos agentes públicos, sujeitos do perfil 3:

Hoje mesmo pela manhã, eu estive num município [...] e quando a gente tava com ele nesse diálogo lá e tal, a gente fazendo a notificação pra ele e aí ele foi e apontou uma casa que tinha duas caixas de som gigantescas e quando eu olhei pra caixa de som, eu disse ‘rapaz, eu não acredito não’. E detalhe: quando ele liga, ele não quer saber de menino, de velho, não quer saber de nada, não. Ele bota as caixa pro lado de fora, bota qualquer tipo de música e fica tomando a cachaça dele lá. Eu disse ‘E ninguém denuncia, não?’, e ele ‘Não, tu é doido? Cabra vai denunciar um cabra desse termina amanhã não acordando’. Com medo, porque é uma comunidade, e o pessoal tem medo de denunciar. Então, tudo coopera para que as pessoas se silenciem numa situação desconfortável como essa, temendo represálias. Principalmente [em comunidades e pessoas de baixa renda e risco social] (H1EN3).

Nas áreas mais carentes da cidade, nas favelas, nos assentamentos, as pessoas têm medo de denunciar. Imagina, eu sou um traficante, eu tô com o meu som nas alturas. Eu vou ligar pra SEMAM e vou dizer: ‘olhe, tá acontecendo uma denúncia’. Aí, a atendente vai procurar: ‘como é seu nome?’ ‘pra quê?’ ‘Não, é porque a gente precisa do nome do telefone, porque às vezes estamos na viatura e não encontramos o elemento de ponto de referência que ela citou, aí... ‘olha, a gente tá aqui na praça x, a gente tá perto de sua residência?’ [...]. A SEMAM aceita denúncia anônima (H2EN3).

Aceitar denúncias anônimas é previsto na Lei de Contravenções Penais, que, neste caso, mirou numa coisa e acertou em outra. Aceita-se porque é ação pública incondicionada, ou seja, não necessita de um denunciante declarado. O que o texto legal não previu é que essa não exigência é justamente uma chance que possibilita às vítimas simbólicas sinalizarem sua situação de vítimas também físicas perante o órgão de fiscalização. Necessário aqui é que haja ações em conjunto com, por exemplo, etnomusicólogos que, articulados politicamente, poderiam atuar em contextos como assembleias e em comissões de discussão das políticas referentes ao aspecto sonoro ambiental, pois já foi apontado pelos sujeitos que há uma lacuna na oferta desse tipo de contexto de diálogo para que eles, como fiscais, possam pensar e

aprender mais sobre isso e, principalmente, possam de alguma forma aplicar a experiência angariada pelos anos de trabalho atendendo e autuando ocorrências dessa natureza em algo mais do que a abordagem cerceadora ou repressora. Essa discussão levada e problematizada a nível público em audiências desse tipo também beneficiaria as pessoas afetadas - vítimas, muitas vezes - uma vez que estaria levando mais informação sobre o tema, que é ausente ou tangenciado muito superficialmente nas escolas, desde a mais tenra idade, e se mantém assim durante toda a nossa vida.

Dos professores entrevistados, surgiu como denominador comum a vontade grande de falar com os alunos sobre isso de formas mais eficientes somada à dificuldade de saber por onde começar a abordar e, principalmente, como aliar de forma mais real esse diálogo aos cotidianos desses estudantes e com objetivos que consigam ir além do famigerado e simplista senso comum de que “poluição sonora é ruim”. Nesse sentido, trago a fala de um professor de música que atuou em comunidades de João Pessoa e imediações. Perguntei a ele como atua a responsabilidade social que ele assume nesses casos.

Márcio, ele... [suspiro], de vez eu quando eu o encontrava vendendo manga na beira da estrada, sempre descalço. Por mais que a Secretaria de Ação Social distribuisse sandália havaiana, mas ele sempre vendia. E foi esse que mataram a mãe dele e ele estava no braço da mãe, e a mãe pra protegê-lo se virou e ela só levou bala nas costas. Márcio era um menino problema na ONG da comunidade, sempre de castigo. Teve um dia lá que ele tinha enfiado uma caneta no peito, quase no ombro de outro aluno lá. Muito violento, batia por qualquer coisa. Teve um dia depois da aula que eu disse ‘Pessoal, tá todo mundo liberado. Só vai ficar Márcio, ‘Ah, por que eu?’ e aí ele ficou puto da vida assim, chutando o chão, aí puxei duas cadeiras, mas ele sentou num batentezinho assim, numa mureta. Aí ele dizendo ‘Mas não fui eu que comecei e não sei o quê...’, e eu calado. Aí, eu fiz ‘Márcio, como é que você está no colégio?’, aí percebi que ele mudou assim o semblante. Ele, provavelmente achava que eu ia falar sobre a bagunça que ele estava fazendo na hora da aula. ‘Como é que você tá no colégio? Você tem dificuldade em alguma matéria?’ Pra resumir, ele contou a história da vida dele toda. E aí eu contei uma estória que eu sempre conto pros meus alunos, os mais peraltas, sobre um homem que foi empurrado num rio cheio de jacaré e chegou ao outro lado como herói porque todos acharam que ele tinha pulado porque quis. E eu sempre conto essa história pros meus alunos porque eu digo ‘Olhe, eu quero ser esse desgraçado que vai empurrar vocês pra crescer na vida’, pra, de alguma forma, modificar, né? Aí, ele encheu os olhos de lágrima, aí disse [se emociona com a voz embargada] ‘Mais nunca eu bagunço na sua aula’. Isso, pra mim, é a função do professor. [pergunto se preciso desligar o gravador, ele sinaliza que não] E assim, eu tento agir. Agora, de verdade, ele mais nunca bagunçou, mas aí eu parei de trabalhar lá, mudou a gestão. Ele perguntou por mim, mas eu não tinha assim.... A gente tem um certo limite, né? Mas isso ficou bem marcado. A última notícia que

eu tive foi que a prefeita que tá presa, quer dizer, não sei mais se tá ainda, acabou com tudo, inclusive com a ONG [...]. A tal da política quando age de forma equivocada, acaba com a vida das pessoas (H9EN1)<sup>165</sup>.

Essa fala, talvez a mais sensível exposta neste capítulo, demonstra o que Bowman coloca como inerente ao exercício da docência quando menciona as práticas humanas. Muitas vezes, antes de acessar o âmbito conteudista, o profissional se vê em situações de extrema delicadeza onde precisa balizar conhecimentos e sensibilidades que não são ensinadas ao professor na formação, mas que quase todo docente relata ter aprendido *durante* a carreira. As práticas eticamente orientadas, inerentes à Ética da Virtude, apresentada no Capítulo 4, estão na base da discussão sobre como a educação musical contribuirá para o florescimento de seus participantes e beneficiários (BOWMAN, 2012, p. 6). Vão além de serem apenas ocupações ou atividades para passar o tempo, porque visam atender a bens como segurança e prestígio, oriundas da identidade e do caráter do praticante (idem, 2012, p. 4-5). E é a partir delas que a virtude se apresenta como um hábito de ação que equilibra dois vícios opostos. Assim, o professor conectado à Ética da Virtude que auxilia o estudante a entender e buscar o equilíbrio entre precipitação e covardia o está ensinando a virtude equilibrada entre esse dois, que é a coragem. Segundo Bowman (2012), na educação musical pautada pela Ética da Virtude, o professor busca auxiliar os estudantes na medida em que o seu autointeresse e sua qualificação são igualmente importantes, porque ambos estão ali numa situação onde é fundamental se perguntarem que tipos de pessoas eles querem se tornar e como sua vida será carregada de sentido. Isto só é possível – ou é menos difícil - quando os bens externos não eclipsam os internos. Diante da citação acima, vemos o quão desafiador foi esse contexto para o professor em questão. Dando seguimento à nossa conversa, ele respondeu como trabalhou os sons com essas turmas e quais objetivos ele previu para o uso que os alunos fariam do som fora dali.

Faço atividades pra eles entenderem que não é apenas um instrumento tocando. A massa sonora é proveniente de um conjunto. Faço exercícios rítmicos imitando a chuva até chegar no trovão, algo de percussão corporal, pra mostrar que se não tivesse o grupo, não teriam as partes específicas do agudo, das palmas, etc. [...] Todos nós precisamos de todos, isso em sociedade, qualquer tipo de relação, a gente precisa pensar no outro como fazendo parte da nossa própria vida. E assim, eu procuro de alguma forma tentar fazer com que os meus alunos reflitam sobre essas questões que são

---

<sup>165</sup> Nomes fictícios.



da aula de música, mas que transcendem pra vida deles, pra escola, até mesmo dentro de casa. [...] vida de professor, eu acho que deveria ser um sacerdócio (H9EN1).

Ainda falando sobre comunidades, mas agora de um trabalho feito com adultos, esse sujeito apontou também como o silenciamento físico é um desdobramento do silenciamento simbólico de grupos reconhecidos como minorias ao descrever a apresentação de um grupo de Nau Catarineta no município de Cabedelo, vizinho a João Pessoa.

Eles não sabem ter acesso à forma de ter voz e em outros casos, eles são calados. Num evento aqui, alguns brincantes não brincaram, porque tinha uma pessoa da prefeitura olhando quem tava lá. A brincadeira na verdade era um ato de protesto contra a prefeitura. Então, assim, um monte de coisa errada na gestão da cultura, mas as próprias minorias, muitas delas não podem falar porque trabalham vinculadas à prefeitura pra prestação de serviço, ou tem um primo, um irmão ou uma mãe, um pai... E sabe que se o cara tiver lá, 'Beleza, passa no RH'. Então, assim, o Brasil tá passando por um período tão conturbado que até avaliar o que se falar, a gente precisa avaliar porque, esse evento especificamente eu fiquei chateado porque pensei 'Pô, o cara apareceu pra brincar e não brincou? Que sacanagem', mas o cara tava prestes a perder o emprego. Será que eu não faria a mesma coisa? (H9EN1).

As vítimas, nesse caso, são duplamente qualificadas como tal. A vítima física da poluição sonora não tem um olho roxo que torne palpável aos olhos dos outros sua condição como tal, mas carrega internamente marcas profundas da experiência podendo, muitas vezes, evoluir para quadros clínicos que vão de problemas de pele a depressão, os quais praticamente nunca serão relacionados à sua causa primeira: o transtorno sonoro. E a vítima simbólica abrange, além desse, um campo ainda mais delicado, experimentando silenciamentos que vão além de não poder abrir a boca e falar porque, antes mesmo desse direito, lhes é negado o papel de existir humana, social e politicamente.

### **Registro e invisibilidade das vítimas**

O silenciamento que acontece em comunidades somente começa no aspecto físico, mas significa um aspecto social calado, um aspecto cultural também silenciado, um direito à existência quase negado por diversos fatores que englobam bem mais do que o aspecto sonoro (LÜHNING, TUGNY, 2016b; QUEIROZ, 2017). Assim, uma “mera reclamação” visando um direito básico ao sono, ao descanso, torna-se impossível quando o medo de represálias ou, em alguns casos, justamente a noção de comunidade, sejam alguns dos elementos que

silenciam pessoas de dentro da própria comunidade, impossibilitando a reclamação do aspecto físico do som, seja diretamente feita ao vizinho, seja indireta através de denúncia. No caso abaixo, um grupo relatou a história de montadoras de som que testavam o equipamento em frente a hospitais.

Uma falta de senso terrível. Essas montadoras alegam que estão ali há anos e ninguém nunca reclamou, mas a verdade é que os incomodados estão silenciados (M1GF3).

O debate sobre ética sonora com os sujeitos evidenciou em vários momentos a invisibilidade das vítimas durante todo o período pelo qual ela passou pelo dano ou perturbação, englobando a denúncia, a ocorrência, quando tida como real ou flagrante e, principalmente, o tratamento pós-ocorrência que, como veremos, é praticamente inexistente. Isso demonstra a urgência de incluir as falas destas vítimas num debate municipal sobre ética sonora a fim de fazê-las existentes estatística e socialmente.

As denúncias, geralmente, são anônimas. Quando se identifica, às vezes, a gente dá o retorno, pega o número dele e fala que medida a gente adotou. Mas numa coisa assim, tipo “pós-venda”, a gente não faz. Até poderia ser, mas em função do excesso de processos e de ocorrências, não é possível. [Se fosse possível] pra gente, poderia até fazer [diferença] sim. Porque, se a gente acompanha essa situação, de ir na casa da vítima, ou um contato telefônico para saber se houve reincidência, ‘Ah, não, tá tranquilo!’, aquele pontinho vermelho, naquela localidade, ele foi neutralizado. ‘Ah, continua’, então, aquele pontinho vermelho continua aceso, então a gente tem que buscar neutralizar (H1EN3).

A gente autua pelo CPF e pelo CNPJ. Para reincidentes, eu aplico a multa em triplo. Das vítimas, não tem como ter [registro]. A poluição sonora é o maior problema urbano, acho que do mundo! (H4EN3)

Guardadas as devidas proporções, esta é uma falha no sistema análoga às reivindicações femininas que culminaram na criação da Lei Maria da Penha<sup>166</sup> (BRASIL, 2006) e, como desdobramento das discussões e insistência das mulheres, na atual tipificação de feminicídio<sup>167</sup> (BRASIL, 2015). Percebam que estes ajustes criados por conta da pressão popular e feminina visa corrigir a questão central que também é observada na legislação sobre

---

<sup>166</sup> Lei nº 11.340/06, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher.

<sup>167</sup> Lei nº 13.104/15, que altera art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848/1940 – Código Penal, para rever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.

o aspecto sonoro: há uma atenção demasiada conferida ao infrator, denunciado, autuado, às vezes julgado e quase nunca punido, que é inversamente proporcional à discrepância de silenciamento, invisibilidade e não mapeamento das vítimas (BASTOS, 2012), pessoas que seguem suas vidas tendo que lidar com todos os prejuízos psicológicos, físicos e financeiros que aquele infrator causou. Se, nas lutas históricas femininas, nas quais estes importantes ajustes vêm acontecendo e, ainda assim, fica evidente o quanto ainda precisa ser caminhado para que cheguemos a uma consciência, como sociedade, que entenda que castrar o estuprador não é a solução, nas questões sobre o aspecto sonoro físico, ainda estamos longe de qualquer possibilidade de coerção repressora e/ou educativa do infrator, e a muitos anos-luz de enxergar, escutar e compreender as pessoas que sofrem por conta disso. Quando consideramos o aspecto sonoro simbólico, o abismo se torna exponencialmente maior e mais desafiador.

As inter-relações entre o que achamos que pode ou não pode e entre o que consideramos sob uma visão valorativa como bom ou ruim são ingredientes filtrados pela nossa noção de presença de um som, do quanto ele está sendo inserido de uma forma *boa*, do alcance da sua materialização e do seu significado dentro do conjunto de entendimentos do que é ético sonoramente.

## **O papel de determinadas profissões na sociedade com relação ao sonoro**

A quarta categoria está pautada numa pergunta feita durante os GF sobre o papel de determinados profissionais na sociedade no que se refere ao aspecto sonoro, com o intuito de compreender como a porcentagem da simbiose físico-simbólica aparece em profissões como a do comerciante, presente por toda a cidade, ou a do músico, que vem geralmente carregada de um imaginário do que nós, como público, imaginamos necessário para que alguém faça *boa* música. Desse exercício que, a um primeiro olhar, parece demasiadamente vago e de senso comum, foram evidenciadas características importantes, questões amalgamadas e algumas potencialidades destas profissões que podem até não estar entre as atribuições de sua formação ou de atuação, mas que estão bem marcadas no imaginário e/ou nos ouvidos das pessoas.

## Físico

As respostas de músicos, arquitetos e engenheiros sobre a atuação do físico foram bastante similares. Ambos apontaram-no como profissional de pesquisa básica que estuda de forma aprofundada, complexa e quantitativa a natureza do som e as especificidades da parte acústica, padrões do som no ambiente, ondas, oscilações, risco de exposição ao som, procurando conhecer e ter controle sobre essa onda mecânica. Não souberam indicar nenhuma responsabilidade social ou ambiental no trabalho deste profissional. “[...] perguntar o papel dele parece perguntar sobre além do que ele faz, atinge também preocupações em relação ao meio social, meio ambiente” (M10GF1).

Para os agentes públicos, sujeitos do perfil 3, a maior parte do grupo afirmou nunca ter pensado sobre isso, mas, uma vez convidados a, se ativeram a questões de controle na formulação de mecanismos que vão fazer com que determinada fonte emissora não exceda os limites estabelecidos, evitando causar danos e promovendo projetos acústicos para controle e resolução de problemas com o som. Um deles diz que é papel do físico avaliar intensidade, indicar adequações e atenuações que são utilizados pelo arquiteto para fazer o projeto acústico e que depois serão avaliados por órgãos fiscalizadores. Isso, contudo, não condiz muito com a realidade apontada por profissionais da construção civil entrevistados, que afirmam ter sua participação com relação ao aspecto sonoro muito mais restrita a resolver problemas acústicos pós-construção, do que na prevenção que deveria acontecer na hora do planejamento<sup>168</sup>. Este perfil salientou a importância da parte pedagógico-humana no trabalho de falar sobre o impacto que a potência sonora pode causar nas pessoas porque, ao colocar o CRF no produto, ele está atestando a qualidade do equipamento.

Deveria haver um trabalho interdisciplinar: o físico lança no mercado, mas o profissional de saúde valida esse trabalho, conscientizando sobre o produto. O “não pode” não é suficiente, porque sem o sentido do que se faz, ou a pessoa ignora totalmente ou continua fazendo (H1GF3).

Uma maior ênfase no aspecto pedagógico poderia ajudar a dirimir problemas que o som causa na sociedade e que se perpetuam porque este não é um tema que é posto nas escolas de forma educativa. Por outro lado, é compreensível que seja assim porque o próprio

---

<sup>168</sup> Esta discussão está pormenorizada no subtítulo “Análise geral dos perfis”, p. 297.

físico não tem na sua formação essa discussão sobre questões de saúde que a onda sonora causa.

### **Técnicos de som**

Logo de início, chama muito atenção a discrepância entre o que se entende como papel ideal desse profissional e os relatos do papel real dele nas falas dos sujeitos do perfil músicos, deixando clara a falta do aspecto social e de responsabilidade na formação desse profissional dentro de um conceito de equilíbrio, convivência e consciência social. Essa ausência de dimensão crítico-reflexivo aparece em várias outras carreiras mencionadas adiante.

Idealmente, o técnico de som é o responsável por “organizar a loucura sonora em algo mais audível e agradável para os humanos” (H6GF1) e, fundamentalmente, é peça fundamental na engrenagem do show, porque está fora do palco ouvindo o que o músico não está ouvindo. É ele o profissional que faz as equalizações na mesa de som com base nas grades dos instrumentos, marcando momentos como solos e necessidade de modificações e flexibilizações de acordo com o *set list* (M6GF1). É alguém essencial na banda ou na orquestra, porque ele teoricamente disporia das ferramentas para ser fiel ao que o músico quer esteticamente, baseado em bom senso e o profissionalismo de saber, por exemplo, que o som da banda num teatro vazio terá outra conotação quando a casa estiver cheia na hora do show. O trabalho do técnico deveria se assemelhar ao de um decorador que, observando o ambiente e o desejo dos músicos, contempla numa equalização todos os aspectos necessários para a satisfação do músico nas caixas de retorno, o conforto da plateia nas caixas externas e o respeito às características acústicas do lugar. Vários sujeitos dizem que procuram mandar a programação do som que querem o mais pronto possível para o técnico mas que, pontualmente, percebem a necessidade de eles mesmos se profissionalizarem com relação a isso. Quatro deles comentaram que o técnico de som deve ser um músico, porque conhecer as nuances musicais de afinação e tudo mais daria eficiência ao trabalho.

Ao trazer a discussão para o campo da realidade de atuação em João Pessoa, a primeira característica que desponta é a falta de profissionais capacitados. Nenhum sujeito soube informar locais de formação na cidade, e três mencionaram pessoas que fizeram a

formação fora de João Pessoa e não retornaram<sup>169</sup>. Em suma, ficou claro que o aprendizado em João Pessoa se dá de forma empírica, passada dos mais velhos no ramo para os mais novos, não só no palco, mas também na construção de estúdios de gravação.

O empirismo relatado contempla características físicas, como a alta intensidade sonora e o uso abusivo de graves, e características simbólicas que encontram ressonância em alguns repertórios hegemônicos da cidade, como o forró estilizado, ou forró de plástico. Este tipo de repertório, por um lado, gera um enorme campo de trabalho na cidade, mas, por outro, tem contribuído para algumas ideias amalgamadas de equalização sonora. Três sujeitos, respectivamente, flautista, violonista e percussionista, relatam tais características em experiências de equalização de seus instrumentos na cidade:

Os técnicos de som daqui são péssimos! Péssimos. Eu tenho uma relação muito conflituosa com esse pessoal por causa da especificidade da flauta. Eu toco samba, toco ao lado de percussão, de surdo, de pandeiro, de tantan, de atabaques, então, assim, os caras têm que saber passar a flauta muito bem passada, sabe? Senão fica apitando o tempo todo. E outra coisa: os caras só é acostumado a passar som de forró de plástico, sei lá, e só sabem o que é grave. Você vê o som, só tem baixo e bumbo de bateria. Mais nada. [...] Hoje, quem equaliza o meu instrumento sou eu, não é o técnico de som. Ele não sabe. Ele pensa: “ah, a flauta é um instrumento agudo”, aí bota agudo na mesa (risos) quando é exatamente o contrário! Não sabem deixar *flat* (H7GF1).

[O Espaço Cultural<sup>170</sup>] É um super local pra evento, mas a acústica não foi adequadamente pensada. Um show do nível do Lenine estava com problemas de som nítidos, mal equalizado, guitarra mais alta que a voz, erro quase primário, sumia no meio da banda. [...] No outro dia, teve uma peça de teatro que apareceu nitidamente o quanto o técnico de som atrapalha o show. Microfone falhando, volume excessivamente alto... Final do Festival da Canção lá no teatro de arena do Espaço: muito alto o som. Tinha um equipamento de qualidade, moderno, mas muito alto e mal equalizado a ponto de comprometer o nível do desempenho dos participantes. Num festival, é complicado, isso tinha que estar superado já. Porque tem uma hora que o técnico de som tem que trabalhar com a sofisticação de um cara que faz mixagem e gravação, né? E é complexo, porque isso envolve saber ouvir de acordo com o estilo (H8EN1).

Ah, eu precisaria aqui de umas duas horas e meia pra falar. [...] Assim, de modo geral, o pessoal é muito ruim com relação à qualidade de som e não é o equipamento em si, é a equalização. No ano passado, a orquestra da

---

<sup>169</sup> Até o momento de encerrar o texto da tese, o local mais próximo de João Pessoa que encontrei que oferece uma formação nesse sentido é uma pós-graduação em produção fonográfica em Olinda/PE.

<sup>170</sup> Centro de eventos de João Pessoa, espaço aberto que congrega shows, exposições de arte, planetário, lojas e abriga a Escola de Música Anthenor Navarro e o Cine Banguê.

prefeitura tocou na Lagoa<sup>171</sup>, e o que deveria ser uma passagem de som de meia hora durou quase duas horas porque os caras brigando entre si, e a gente ia falar alguma coisa e o cara se fazia que não tava ouvindo, precisava tocar e o cara ‘Não, peraí que depois eu falo’. [...] É um Deus nos acuda! Eu lembro que, nessa apresentação, foi um stress tão grande que eu desci do palco, fui atrás de comprar uma água, porque, se eu ficasse no palco, com certeza, eu ia brigar. O cara colocar um microfone de bumbo na caixa. ‘Meu amigo, onde é que você tá com cabeça de colocar um microfone desse?’, ‘Não, mas é o microfone que a gente tem’. [...] Teve também um caso [...] [que] foi o caos mesmo, o cara encostando o microfone na pele do bumbo e eu ‘Meu amigo, se botar aí, vai ficar fazendo barulho. Desencosta’, aí ele ‘Ah, porque essa bateria não presta’. Rapaiz, como é que uma bateria de quase cinco mil reais não presta? Aí, ele tirou o cabo assim e jogou por cima de mim, aí o sangue foi na testa. [...] Acabei tocando com a bateria sem estar sonorizada, isso num evento ao ar livre. Respirei cinquenta mil vezes pra coisa não descambar pra um negócio mais sério (H9EN1).

Em todos os grupos em que essa discussão apareceu nesses termos, indaguei se havia algum músico que considerava o volume praticado como algo não incômodo. A resposta foi unânime: todos se sentem incomodados. “O som é ruim, mas o povo não fala nada e continua indo, aí a coisa fica habitual” (M7GF1).

[...] Posso estar sendo um pouco chato. Por exemplo, eu vejo o teatro Radegundis<sup>172</sup>. Um sofrimento o som ali, né? Não precisava ser assim, né? Veja, eu moro perto do Clube Cabo Branco e já vi situações de técnico de som fazendo milagres. Com pouca coisa, ele tira muito som. E já vi situações também que o som fica muito ruim. Sempre muito alto! Isso eu já percebo há algum tempo, né, que tem uma coisa muito associado ao volume com a qualidade. Existe essa relação meio maluca assim, não sei se é um trauma que o músico traz, né, da gente tocar em tanto som ruim que a gente vai ficando meio surdo, né? Percebo isso. Sempre que tem, o cara põe mais, e não é necessário (H8EN1).

Tem destaque também a sensação de impotência diante de um técnico que tem na mesa de som um mecanismo de poder que pode boicotar a banda. “Você pode tocar divinamente. Se o técnico de som não for com a sua cara, o teu som tá queimado” (M8GF1). “O técnico não está ali de corpo presente quando o show começa, e às vezes está de corpo presente, mas não está presente” (M9GF1). Alguém também relatou sobre um show que

---

<sup>171</sup> Ponto turístico localizado no centro da cidade.

<sup>172</sup> Sala de concertos Radegundis Feitosa, localizada no Centro de Comunicação, Turismo e Artes da UFPB, que congrega grande parte dos recitais e concertos que os cursos de música (Bacharelado e Licenciatura) propõem).

abriu<sup>173</sup> para uma grande banda e o técnico do local deixou que eles usassem apenas 40% do som e teriam que tocar sem usar a luz de frente do palco.

Para as mulheres que participaram da pesquisa, a questão de reclamação feita com relação ao trabalho oferecido pelos técnicos é agravada por entendimentos machistas que as colocam como intelectual e musicalmente inferiores aos homens da banda, sendo consideradas incapazes de se pronunciar a respeito da equalização sonora que querem para o seu instrumento.

A gente que é mulher sofre muito mais, a gente já sabe que vai ter problema com isso. Várias vezes quando a gente chegou pra tocar e ia passar o som, os caras pro homem da nossa banda: ‘E aí, boy?’, e ele ‘Oxente, fale ali com ela’. Os caras têm essa barreira até de olhar, de se comunicar, além dessa coisa do conhecimento musical. Clarinete, então, socorro! Pra você dizer que precisa de dois microfones porque têm duas notas que não vão pegar, aí fica aquele som de lata, né? (M7GF1).

Aqui, novamente, a discussão remonta à personificação do “macho” como superior (SAFIOTTI, 1987, 1995) e, portanto, definidor do que acredita ser mais ou menos adequado para todos aqueles que ele considera inferiores à sua condição, categoria na qual estão outros homens que não correspondam à imagem que eles julgam ideal, bem como, claro, as mulheres, inseridas historicamente conforme já exposto no Capítulo 2.

Experiências positivas foram citadas por 4 dos 78 músicos que foram sujeitos do perfil 1 e relatadas detalhadamente por dois deles:

Foi com uma empresa da cidade que faz show para grandes bandas. O diferencial do técnico é ter um diálogo saudável porque num ambiente de trabalho, a gente espera que as pessoas se respeitem. Eu te confesso que não sei como estava na P.A. (para o público), mas, no palco, estava sempre ótimo. [...] os caras faziam um trabalho decente, por mais que role estresse entre eles. 60% das minhas experiências com técnicos foi legal por causa dessa empresa, e os outros 40% que falei foi só perrengue. Com certeza, eu toquei com alguns outros [técnicos bons] pontualmente, né, não quer dizer que foi só eles, talvez eu seja injusto com alguma outra empresa que eu tenha tocado e não tenha tido problemas, né, mas no geral, foi isso aí (H9EN1).

Eu moro perto do Clube Cabo Branco e teve um show do Baiana System, e o som ficou com muita qualidade. A nitidez, né, eu conseguia distinguir todos

---

<sup>173</sup> “Abrir um show” é quando uma banda, geralmente, de menor projeção, toca antes da banda principal. Uma espécie de *lounge* musical enquanto o público vai chegando e se acomodando, que também pode funcionar como uma vitrine para que a banda menos conhecida possa mostrar seu trabalho a um público maior.



os instrumentos que tavam no palco, eu percebia que o volume não tava insuportável, mesmo o show sendo de música eletrônica, parece essa de Recife, do Chico Science. Mas a percepção que eu tive é que você via a bateria muito nítida, o baixo, os vocais, e com muita energia também. E outra também foi um show recente do... chama “Quadrilha”, aqui num barzinho nos Bancários. O som muito limitado até porque é mais vocal e tal, muita qualidade, mas eu atribuo mais a qualidade aos músicos, porque ali não precisava de muito som. Às vezes, o encantamento com o gosto que a gente tem pode também mudar a minha percepção (H8EN1).

Ou seja, o gosto estético pode tanto definir quanto compensar questões de equalização.

Se é show de rock, a equalização é pancada na cabeça. Se é orquestra, é som ambiente. O contexto direciona o que o público quer ouvir (H9EN1).

[...] ou o que o técnico acha que o público quer ouvir sem jamais ouvir a opinião dele de fato. [Tem] técnico que equaliza o som da forma que acha bonito, numa espécie de autorrealização (H10GF1).

Um dos sujeitos cita Manoel Veiga, que tem perda auditiva porque serviu ao exército e acabou se envolvendo com a causa de estudar som e poder, e também como músicos de trio elétrico têm problemas de audição. Músicos de alguns gêneros musicais vão ficando surdos porque um membro aumenta o volume e isso vira uma bola de neve com todos tocando bem mais alto e, com o passar dos anos, o músico para de perceber esse aumento.

Destes 4 sujeitos, uma mulher relatou como a experiência ruim foi revertida para uma boa, que atendeu às necessidades de seus contextos de trabalho baseada no

[...] nosso posicionamento enquanto músicos e musicistas de ir barrando esses caras mesmo. Por que é que isso não muda nunca? Porque toda vida, a galera vai e diz ‘o som é ruim’, beleza, e vai lá e toca, não fala com o cara. Quando é da outra vez, o som continua ruim. Claro que é muito conflituoso. A gente no meu grupo decidiu ter um som bom. Agora, temos um técnico de som. Pra onde a gente vai, ele vai. Maravilhoso, já sabe a sonoridade que a gente quer, a sonoridade que a gente gosta, qual a instrumentação que se usa... Então, é uma dor de cabeça que a gente não passa mais [...] porque [técnico ruim] põe abaixo o trabalho inteiro, minha gente! (M7GF1).

As falas todas parecem convergir para um ponto crucial que está posto, mas que não é discutido: enquanto o papel principal do músico é soar, o do técnico é ouvir. Essa é a grande lacuna na qual estão sendo abafadas as preferências estéticas dos músicos e o conforto da plateia, duas premissas a meu ver deveriam ser básicas da atuação do técnico, que parece

estar aqui afinada com o posicionamento que Obici faz dos excedentes de escutas resultarem num entendimento da *esquizofonia*, com suas variações de subjetividade e com a possibilidade de criação e de colapso de mundos imateriais, uma possibilidade que as mídias sonoras permitem constituir (OBICI, 2008, p. 70-71). Partindo de uma análise ideal, na qual há uma via de mão dupla fundamental entre o técnico ouvir do músico como este espera que o som soe, e o músico respeitar o conhecimento da parte técnica da pessoa que está equalizando, vê-se que a realidade, metaforicamente, assemelha a atuação desses profissionais e amadores descrita pelos sujeitos justamente ao seu instrumento de trabalho, a mesa de som, na qual o botão mais importante é o do volume geral. Embora seja útil para controlar o todo, perde o detalhe. Embora consiga se fazer ouvir, não ouve.

### **Professor de crianças**

Diferentemente da categoria anterior e como era de se esperar, o papel do professor na fala dos sujeitos aparece atrelado basilarmente à questão educativa que envolve o aspecto sonoro da escola e a criança. Os sujeitos, contudo, pontuam também a pressão que esse profissional sofre, sobretudo atualmente, considerando o cenário da educação no Brasil. Aqui, estão misturadas menções ao professor regente de turma e ao professor especificamente licenciado em música, ambos atuantes em escola regular e também em projetos sociais da prefeitura de João Pessoa e de algumas cidades circunvizinhas.

As falas iniciam apontando o papel de conscientização a respeito do espaço sonoro (“use seu fone”) desde pequeno, num sentido de controle da bagunça através do uso do som tanto para organização quanto para entretenimento, ou como artifício para aliviar a energia das crianças, cansando-as.

Além do ato de ensinar, o professor trabalha a cidadania e deveria trabalhar na educação ambiental, conscientização e contextualização, mas a abordagem ambiental na escola geralmente não contempla o aspecto sonoro. “A criança vê os pais em casa ouvindo som alto e passam a achar normal” (M11GF3), relatou uma mãe a partir de uma suposição com relação ao uso que se faz do som em casa com seu filho. Os sujeitos apontam enfaticamente a importância do papel dos pais junto aos professores. O perfil 3 descreve diferenças entre escolas públicas, que fazem eventos somente em datas específicas como São João, e as particulares, que têm outras festas em datas diversas, sendo estas últimas grande alvo de denúncias em épocas de gincanas. Aqui, é importante mencionar que crianças que

estudam em escolas particulares geralmente moram longe da mesma, e de escolas públicas moram perto. Isso pode ocasionar o descaso dos pais que não estão no entorno da escola sofrendo com a poluição sonora gerada. Um dos sujeitos relatou que quando era criança e tinha uma festa no bairro com som muito forte, seu ouvido doía, e a resposta da mãe era de que o vizinho poderia “pode fazer o som que quiser até às 22h”. Esse tipo de afirmação é resultado de um senso comum que sintetiza a sensação de impotência diante do som, misturando desconhecimento da lei, falta de fiscalização e falta de educação sonora, corroborando Schafer (1991), Constantino (2014) e Bamberg (2009). Em João Pessoa, há um entendimento de que “tudo pode” até às 22 horas<sup>174</sup>. Em alguns locais, até meia-noite.

Meu pai trabalhava com acessórios e caixas de som para automóveis e precisava botar o volume no último para testar, mas quando dava 22 horas, ele dizia que tinha que desligar, e eu ficava pensando: “Ué, e incomodar antes pode?”. Quando ele bebia, ele aumentava. Hoje, a gente chega, e meu pai tá com o som já bem “civilizadozinho”. Mas televisão, continua ouvindo alto (M2GF3).

Esta citação demonstra uma noção diferente que esse trabalhador tinha sobre o que significa não incomodar os vizinhos. Acostumado à ideia de que o som teria que parar após às 22 horas, a noção era a de que, no restante do tempo, havia uma licença para soar independente de nível de pressão sonora. A filha da pessoa, dona da citação, relatou que desde criança observou com estranheza o relativismo, mas via que o pai fazia daquela maneira seguindo o senso comum de “ter sido sempre assim que se fez”. Essa concepção é a base dos conteúdos transmitidos pelas escolas brasileiras porque, se por um lado, algumas tecnologias vêm sendo aliadas ao cotidiano escolar, em termo de conteúdo, a ordem ainda é hegemônica e detentora de “verdades” que carregamos na nossa carga de colonialidade (SANTOS, MENESES, 2010).

A influência do aspecto sonoro da escola nas crianças é outro aspecto bastante mencionado nas falas, começando pela importância do exemplo do professor. Uma prática que tem se tornado comum em João Pessoa é a das escolas terem passado a utilizar microfones e caixas durante o recreio e ao fim do turno para chamar os alunos. Embora exista a possibilidade de ser um recurso reivindicado por professores para dirimir problemas vocais, nenhum dos professores entrevistados mencionou essa especificidade entre os sujeitos da

---

<sup>174</sup> Na verdade, a NBR 10151:2019 estabelece níveis de decibéis para cada hora do dia (diurno, vespertino, noturno) levando em conta também o tipo de área, se residencial, mista ou industrial.

pesquisa. A esse respeito, 5 sujeitos citam o tom de voz dos filhos, crianças, como sendo mais alto do que o praticado em casa, e atribuem isso a um comportamento aprendido na escola (M2GF3, M11GF3, H29GF4, H14GF3, M9GF1). Num dos relatos, o sujeito conta de como a filha foi influenciada pelas professoras. Diante de uma que gritava, a menina estava assustada, mas ao mesmo tempo, gritando também. Depois, com uma professora que não gritava, a menina também espelhou o comportamento da docente em casa. “Se o professor grita com os alunos, ele não vai poder falar sobre essa questão do outro e nem da conscientização porque ele já está gritando” (M9GF1). Numa escola em que o professor grita ou que a diretora solicita silêncio gritando ao microfone, os alunos entendem que é necessário gritar para ser ouvido. Outro sujeito relata que, o que ele escuta, ele obriga a filha a escutar. Ele não tem contato com os professores da filha, só paga a escola. Vê na hora da matrícula o que ela vai estudar e quando chega à noite em casa, pergunta pra ela. Nos fins de semana, coloca músicas que acha que são de qualidade e passa pra ela, “impõe” isso a ela, numa tentativa de dirimir as chances de ela causar “problemas sonoros” um dia (H14GF3).

Na verdade, não é só na escola que a criança está exposta a grandes níveis de ruído acústico. Constantino pontua também os níveis sonoros das festinhas em buffets e, especificamente, o limite de ruído dos brinquedos que, no Brasil, é de 85 decibéis! O mais intrigante, explica ela,

É que esse parâmetro não foi estabelecido a partir de um estudo com crianças. Foi utilizado um limite imposto pelo Ministério do Trabalho para **atividades insalubres**. Os técnicos do Inmetro iniciaram um movimento para revisar a norma, afirmando que os limites atuais são perigosos. O problema é que não se sabe quanto reduzir, há divergências entre pesquisadores, técnicos, fonoaudiólogos e, naturalmente, os fabricantes dos brinquedos (2014, p. 116, grifos meus).

O que a autora pondera é que enquanto nós, como sociedade, continuarmos perpetuando fora da escola valores e costumes como esse, vamos continuar desprovido nossas crianças de qualquer possibilidade de pensar sobre o sonoro, até porque muitos de nós mesmos não tivemos essa oportunidade.

Seguindo, além da famigerada menção massiva à intensidade, outro parâmetro muito mencionado pelos sujeitos como elemento incômodo foi a constância sonora. Assim, um som permanente, mas em baixo volume, tem também sua porção de desgosto entre as falas. Ficou claro que os sujeitos acreditam que para conscientizar é mais eficiente focar no

que a pessoa pode vir a sofrer com o som do que ensinar a lidar com ele de forma positiva, porque eles mesmos não sabem por onde começar essa discussão.

Outro aspecto do papel do professor, bastante popular, é utilizar a música como meio para aprender a falar as sílabas, para a hora do lanche ou de escovar os dentes, quando crianças, bem como para decorar fórmulas para prova de vestibular, quando jovens. Há relatos também de utilização para meditação ou para catarse, com exercícios de liberação através de gritos, ambos para trabalhar canalizações de energia nas crianças. A necessidade de gritar, em geral, polêmica e não discutida em casa, pode resultar na necessidade de extravasar de outras formas na infância mesmo ou na vida adulta. “[...] é por isso que pessoas vão pro paredão extravasar até o chão” (M6GF1).

O papel de ouvir de forma atenta, no sentido de apreensão das informações, é outro aspecto bastante mencionado, e está diretamente relacionado à capacidade de ensinar a ouvir. “O professor deve utilizar todos os sons possíveis para puxar a criatividade da criança. Trabalhar a percepção, timbre, altura” (M11GF3). “A consciência do som é básica para o próprio professor” (H15GF4), devendo atingir um nível no qual ele consiga demonstrar que o som não é só um problema, consciente de que esse assunto pode tomar mais tempo do que o próprio conteúdo que ele vai ensinar. Falar do reflexo do contexto da cidade na sua sala de aula, dos benefícios e malefícios de fones de ouvido para a saúde ou do uso de celulares em nosso cotidiano, convidando os alunos a pensarem em como equilibrar isso. Como crianças não têm amarras para se expressar, o professor deve ensinar inclusive a canalizar isso.

Todos esses aspectos culminam e influenciam diretamente o cotidiano do professor no que se refere à carga social e culpabilização que recaem sobre ele ao lidar com essas situações que não se apresentam avulsas, mas revestidas de todo o contexto da escola e de sua sala de aula, com sua diversidade de questões, nuances, desafios, conflitos e demandas. Por conta disso, vários sujeitos apontam a inadequação de se jogar toda a responsabilidade para o professor, alegando que os valores da pessoa são formados não só na escola, mas que, pela omissão de alguns pais, recai sobre ela grande parte desse papel. “A contribuição que a gente pode dar é olhar pra quem está com a gente. Se olhar para o formato, a gente se frustra” (H16GF1).

Comenta-se também a falta de um esforço significativo da mídia da cidade propagar mais material de conscientização, e entramos no assunto da presença da música nas escolas como conteúdo obrigatório dentro do componente de Artes. Ao serem indagados sobre a

importância dessa presença, os sujeitos apontam desenvolvimento da linguagem, estudo da cultura, otimização da capacidade de comunicação e aumento da capacidade interpretativa, oportunizando àquele estudante despertar para um possível interesse em seguir a carreira musical. Neste momento, em vários grupos, expliquei que a ideia da inserção da educação musical na escola não é a de formação de instrumentistas, fazendo analogia com a matemática, que não está na escola para formar matemáticos, mas porque a matemática faz parte da vida assim como a música, seus repertórios e diversidade de sons, indo além daquela ideia congelada e pejorativa de “ouvir musiquinhas”, possibilitando uma maior criticidade de escuta. Mais de um sujeito relatou a problemática fusão entre o físico e o simbólico observado em igrejas evangélicas com relação à solicitação para diminuição de volume, que é respondida com ofensas, denotando uma grande necessidade de se ter educação sonora nas escolas, para que as pessoas saibam avaliar apenas o volume (M1GF3, M2GF3, H1GF3). Um dos sujeitos do perfil 2 comenta que se tivesse tido música na escola desde criança, ele saberia e ouviria muito mais coisa de música “boa”, porque hoje tem muita música ruim.

Muitos sujeitos ressaltaram a diversidade de realidades latino-americanas e como nossas construções sociais aparecem refletidas nas salas de aula. “Geralmente, 30 minutos são arroteios para conseguir estabelecer coesão na turma. Os professores de música e de educação física cativam os alunos. A aula de música pode parecer pros alunos uma aula de agito e de animação” (H17GF1), sendo comparadas a escapes da realidade da escola como uma recompensa: “tem que ficar comportadinho pra ter aula de música” (H18GF1), ou seja, pra poder se liberar, vai ter que se comportar. Dois pontos ressaltado de preocupação: a imposição de gosto musical por parte do professor, e salas inadequadas que fazem as aulas de música perturbarem outras aulas na escola. É importante ressaltar aqui a visão que alguns colegas podem ter em relação à disciplina de música como “menor”.

De toda forma, o aspecto sonoro da escola como um todo não influencia somente crianças. Para que seja possível a escola e os profissionais que atuam nela auxiliarem tal discussão a ser menos vaga, mais presente, mais real, o ambiente escolar tem que estar preparado para lidar com tais demandas sociais, oferecendo aos professores condições e possibilidades de atualização entre as demandas de planejamento e sala de aula, haja vista que eles estão entre os profissionais que estão mais propensos ao esgotamento (*burn out*) ou à desmotivação (*burn in*), tornando a prática da docência em função tarefaira e conteudista

em detrimento da possibilidade e da capacidade de desenvolver um trabalho de criticidade e significação profunda de educação musical (BOWMAN, 2012, p. 3; CORTELLA, 2015, p. 43).

Precisamos cobrar outra cultura institucional das escolas não só no sentido de desmistificar verdades hegemônicas veiculadas, mas também dar condições para que o professor, sua mola propulsora, consiga estar atento também às suas próprias escolhas, motivações e caráter num sentido de autorealização, autointeresse e autoindulgência, porque isso será refletido de forma efetiva na sua docência (BOWMAN, 2012, p. 3), auxiliando o processo educativo a acessar aplicabilidades sociais e humanas mais reais.

### **Comerciante**

Inicialmente, as menções sobre os comerciantes em todos os grupos foram em tom de crítica sobre como se dá a ação deles em João Pessoa. Somente após refazer a pergunta, é que alguns sujeitos sinalizaram também o que entendem como sendo papel ou função social deste ator.

Casos de poluição sonora e perturbação de sossego são apontados como praticamente um requisito constituinte do ofício do comerciante, sobretudo para os que utilizam som amplificado. “A função deles é fazer barulho porque, quanto maior o barulho, melhor pra ele” (M11GF3). A título de exemplo, cito propagandas de lojas de eletroeletrônicos e móveis, nas quais a narração que anuncia os preços é acompanhada por sons de batida, estrondo, estouro e graves. Com o intuito de chamar a atenção, atrair o cliente, muitas lojas colocam uma caixa de som na porta ou usam carros de som para anunciar os produtos, mas, para a maioria dos sujeitos, isso é ineficiente e pode inclusive impedi-los de entrar e comprar. Alguns relatam sentirem-se agredidos e até expulsos pelo som e defendem que utilizar internet e a chamada divulgação boca-a-boca seriam estratégias melhores. Em situações consideradas abusivas citadas pelos sujeitos, como um som alto em um restaurante, eles afirmam que comem logo, mas não pedem para diminuir o volume. Justificam dizendo que acham que outros clientes podem estar confortáveis na situação e o proprietário deve conhecer o público do lugar, e também porque não querem se indispor. Um deles admite que somos omissos. Outro, que cada um tem uma forma de avaliar a situação, e os incomodados que se retirem. Além do volume, “a repetição também é importante para convencer o cliente, porque deixa ele curioso” (M11GF3).

De maneira geral, a simpatia e as brincadeiras da pessoa que está com o microfone são elementos importantes e são eficientes para atrair alguns dos sujeitos, bem como para afugentar outros. Bares e lojas também foram bastante mencionados, os primeiros pelo uso conflituoso do espaço público sonoro, e as segundas pelas trilhas sonoras que podem ser uma forma de motivar o cliente a gastar mais. “A compra é uma experiência emocional” (H19GF4) e pode configurar poder de status, demonstrando à sociedade o que se espera do indivíduo (WADE, 2004, p. 40, 131-133), bem como poder político de demonstrar alguma quebra do sistema hegemônico de poder de compra, se aproximando aos moldes da discussão de Lühnning et al. sobre ascensão de minorias (2016a, p. 81). Alguns vendedores de aparelhos de som não explicam ao comprador sobre a consciência de uso daquele produto, sendo que considera-se papel do comerciante o de orientar o consumidor sobre isso (um liquidificador, um secador, etc). No entanto, muitos questionam abordagens de fiscalização questionando “se não pode, por que vende?”. Isso entra na seara do consumo responsável e sustentável, na qual é retratado pelos sujeitos um comerciante que não está preocupado com como vai ser o consumo pelo cliente porque ele mesmo utiliza de forma inadequada, a começar pela abordagem feita pela caixa de som que *fisga* o cliente que passa em frente (H6GF1, H1GF3).

[...] tem vez que os próprios funcionários às vezes vêm agradecer aos fiscais depois que mandamos desligar o som. Comerciantes confundem a recomendação de 55 (que seria de decibéis) com o indicador de volume do aparelho (M3GF3).

Bares também aparecem na lista de locais de forte atuação com som por parte dos comerciantes por conta do trabalho da música ao vivo ou do som mecânico, uma forma de atrair e fidelizar clientes. A música define quem vai frequentar o lugar e, no outro extremo, quando é a hora de ir embora, segundo relato:

Tenho um amigo que é dono de restaurante japonês e ele que usa música para espantar os clientes retardatários quando se aproxima a hora de fechar. Ele faz a leitura das pessoas que estão ali e coloca algo que ele julgue que vá contra o perfil delas, mas sempre em volume baixo, com muito respeito (H39GF1).

Não é comum o costume de pedir ao dono do bar ou restaurante que diminua o volume do som, mesmo diante do incômodo. Alguém cita o Spotify que, a depender da hora do dia que você liga, te mostra listas relacionadas àquela hora do dia.



Numa das perguntas, eu questiono se esse som emitido pelos comerciantes, mesmo que considerado abusivo, os impediriam de comprar numa promoção muito boa que está sendo anunciada. A grande maioria diz que compraria, ou seja, eles abominam a prática até o momento em que ela denota uma vantagem para eles individualmente. Os papéis negativos tornam-se positivos quando o atrativo de uma promoção é bom. Nesse sentido, aparecem, em dois grupos focais, sujeitos fazendo comparações entre a forma de uso de som para vender no Nordeste, no Sul e no Sudeste do país, alegando que, em outras regiões, não é tão comum e habitual o comerciante usar o som dessas formas porque as pessoas não estão habituadas a esse tipo de propaganda e também porque ele poderia mais se prejudicar com multas e afins do que se beneficiar atraindo mais clientes.

Isso pode ser contestado, claro, de diversas maneiras, mas o material disponível para análise me permite dizer apenas que sim, existe como hábito esse tipo de propaganda no comércio. Apesar de funcionar quando se trata de promoção, a grande maioria dos 147 sujeitos disse ser essa prática incômoda e não eficiente no cotidiano. Isso nos indica um descompasso entre o que está posto na sociedade e o que as pessoas pensam disso. Chama a atenção o fato de que muitos sujeitos, inclusive aqueles que são entusiastas do som automotivo, afirmam aguentar o incômodo porque têm vergonha ou medo de solicitar silêncio. Esse é um ponto interessantíssimo da análise que demonstra que o que é tradicional ou que está posto como tradicional nem sempre é o que agrada, de fato, porque as falas demonstram que há muita gente se sentindo incomodada sim. Isto demonstra novamente a histórica negligência sobre a influência dos sons em nossa vida (CONSTANTINO, 2014, p. 98, 181), que se mostra gritante quando comparada à atenção que damos ao aspecto visual. A partir de uma provocação da autora (CONSTANTINO, 2014, p. 24-25), pergunto a você, leitor, se a quantidade de fotos que temos no celular de momentos que julgamos importantes corresponde à quantidade de gravações das vozes que soaram nestes momentos.

Por conta da relação estabelecida entre homem e máquina desde a Revolução Industrial, temos o combate à poluição como uma necessidade da humanidade para lidarmos com os resíduos de uma relação que pode ser de miséria, resultando em poluição advinda da falta de condições de vida e de trabalho, e também de opulência, relacionada à ideia de consumo e descarte inconsequente (LAGO, PÁDUA, 1985<sup>175</sup>, p. 79, apud CONSTANTINO, 2014,

---

<sup>175</sup> LAGO, Antônio; PÁDUA, José A. **O que é ecologia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

p. 79; GUILLEBAUD et al., 2017, p. 2; CAPRA, LUISI, 2014, p. 451). Este raciocínio remonta ao fato já levantado nessa pesquisa de que não aceitamos poluição de nenhum tipo em relação à água<sup>176</sup>, por exemplo, mas aceitamos porções de poluição sonora em quantidades que, se fossem comparadas a uma sujeira na água, seriam inadmissíveis do ponto de vista da saúde pública.

Esta subcategoria demonstra também que o que se considera inadequado pode significar também o exato oposto. Há aqui uma conexão entre os aspectos negativos supracitados e o aspecto positivo do uso da voz para vender. A diferença se faz quando o sujeito entende que esse uso é feito como necessidade para o sustento daquele comerciante. Utilizar “o gogó”, como o Cremosinn, homem bastante conhecido na cidade que vende sorvetes e picolés<sup>177</sup>, tem a justificativa de que, sem o uso da potente voz que se ouve ao longe, ele não conseguiria vender seus produtos, o que não é obrigatório nas lojas mencionadas anteriormente, porque os produtos estão todos ali expostos e os clientes vêm até eles num processo de venda mais passiva do que ativa. Vendas ativas, como gás, o carrinho do sorvete ou o vendedor de vassouras, têm o som como elemento inclusive desejado pelos consumidores porque é o que os fazem ouvir passar na rua.

A esse respeito, assim como foi unânime apontar o abuso praticado por alguns consumidores, ficou bem clara também a preocupação dos sujeitos com o sustento desses profissionais quando a única maneira de chamar a atenção dos clientes seria através do som. Em alguns grupos, houve um embate comparando esses casos com invasão sonora e fazendo analogia com uma invasão física, o que recai novamente na dicotomia de considerar apenas um lado, físico, ou outro, simbólico. “O som se propaga em todas as direções. Se for considerá-lo invasão, ninguém mais pode falar” (H20GF4).

Por fim, é interessante mencionar que bandas de forró estilizado foram citadas por mais de um sujeito durante a conversa sobre o perfil do comerciante. Trotta (2012, p. 164) afirma que, se há uma sonoridade jovem sendo estabelecida, é porque há jovens consumindo e legitimando os elementos performáticos que a constituem. Em suma,

---

<sup>176</sup> Capítulo 2, subtítulo “A ineficácia das leis antirruído”, p. 136.

<sup>177</sup> Em maio de 2018, houve um caso de agressão física a um vendedor de Cremosinn. A justificativa foi a de que o vendedor grita muito alto e causa transtornos ao filho da pessoa que, depois de vários pedidos não atendidos para que o vendedor não fizesse uso da voz em intensidade, acabou por gerar uma situação limite. Este caso ilustra muito bem a confusão entre o que é ambientalmente aceito e o que é simbolicamente prestigiado no âmbito sonoro de um lugar.

essa relação estabelecida entre o gênero musical e o consumo de bens materiais pode ser descrita e analisada aqui sob o entendimento simbólico de materialização e significados que o som assume para determinados grupos, englobando, como elementos inerentes à estética, a posse de bens como demonstração de status.

## **Médico**

A caracterização do papel dos médicos na sociedade quando o assunto é som orbita entre cuidar dos outros e atentar para si mesmo.

Cuidar do outro é referido no aspecto material como sanar problemas que a poluição sonora causou na saúde, atestar o problema (o depois), papel educativo (o antes), fazer audiometria, determinar o tempo que o trabalhador pode ficar exposto ao ruído e em qual intensidade. Já no aspecto psicológico, as respostas indicam a necessidade de o profissional ter clareza ao explicar os diagnósticos ao paciente, observar seu tom de voz, incentivar a educação ambiental na base, conscientizar, dialogar e multiplicar informações sobre os malefícios desta ou de qualquer outro tipo de poluição ambiental.

Poluir sonoramente é comparado por dois sujeitos a hábitos de fumar e beber, “coisa de quem não está nem aí pra saúde”.

A depender da patologia, o médico sugere um especialista pra você. Aí sugere uma academia pra te curar, você chega lá e tem um sonzão, ou seja, resolvendo uma patologia, mas incentivando outra (H1GF3).

A esse respeito, surgiu uma reflexão em mais de um grupo: a de que qualquer som só te perturba quando não é da sua vontade estar ali. A questão é mais psicológica do que física porque “somos seletivos e só denunciemos o que nos incomoda” (H6GF1). “Será que existiria poluição sonora se o meu vizinho gostasse da mesma música que eu?” (H4GF3).

O cuidado com o outro se tornará mais eficiente quando o médico atentar também para si mesmo. Ele tem que trabalhar num ambiente sem ruído, mas às vezes o próprio médico trabalha com aparelhos que poluem sonoramente. Outra face desta questão é a atenção a ser prestada aos sons das máquinas em volta de um leito, que dizem coisas ao médico sobre o paciente.

## Policial

A atuação do policial aparece descrita nas falas atrelada a questões de segurança, autuação, coerção, uso do som em serviço e uso do som fora de serviço.

“O papel primeiro do policial é dar segurança em relação a tudo, mas com som não funciona muito bem” (H20GF4), provavelmente, dada a intangibilidade. Esta situação se agrava quando se observa que mais da metade das denúncias feitas ao CIOP (190) – Centro Integrado de Operações é de poluição sonora de vizinhos. Conforme exposto na categoria “Perturbação do sossego x Poluição sonora”, neste capítulo, vozes e burburinho não podem ser autuadas e a grande maioria dos casos acaba sendo tipificada apenas como contravenção penal, porque é subjetivo definir o que está incomodando e quem está se sentindo incomodado. Levar o poluidor pra delegacia pode tornar o PM de agente da lei em réu, porque muitas vezes não há prova e não há vítima reclamante. O número de denúncias anônimas é grande por conta de fatores como a noção de propriedade física, visual, ser estendida como parâmetro de comparação ao campo sonoro, o medo dos reclamantes de sofrerem represália, e o melindre do poluidor que se sente ofendido. “A segurança pública é um problema de sociedade, não de polícia” (H1GF3).

“O papel de qualquer órgão fiscalizador é saber de quem cobrar” (H6GF1). O campo da autuação contempla a resolução de problemas de som alto na vizinhança, fiscalização, autuação propriamente dita e recolhimento de aparelhagem, em geral, das 22h00 às 7h00. É comum o dono do aparelho preferir levar a multa para poder ficar com o aparelho. As pessoas autuadas não se consideram criminosas, em muito por conta da dificuldade de tipificar a poluição sonora e também pelo aspecto cultural envolvido. Vários sujeitos relatam a prática de voltar a subir o som depois que a viatura policial vai embora. É grande também a desconfiança por parte do cidadão ao ser autuado por abuso sonoro por um policial que não porta decibelímetro, um fator dificultador de autuações que é agravado pelo fato de o contingente policial ter que priorizar situações de risco iminente como assaltos, o que, muitas vezes, deixa ocorrências sonoras sem atendimento. A intensidade é o único parâmetro que a SEMAN e a SUDEMA podem analisar para autuar, abrindo margem para várias situações que estão dentro da legalidade, mas podem ter características imorais.

Alguns sujeitos também criticaram o descaso do órgão fiscalizador para com o denunciante, com destaque para atendentes homens e denunciantes mulheres. “A pessoa ser

agredida já é algo banalizado se comparado ao roubo de um carro, por exemplo. Se for agressão por som então, a coisa piora” (H10GF1).

Essa falta de contingente é favorável para a próxima questão descrita, a de coerção. Muitos sujeitos acreditam que o policial deve ir atrás de ladrão e não de músico. O fato é que policiais não são preparados para lidar com a responsabilidade social diante do som. Existe uma crítica contundente ao fato de que as autuações em bares e casas de show impedem o trabalho dos músicos. Evitar essas situações é, na verdade, responsabilidade do dono da casa de eventos. Os músicos dizem sentir-se de mãos atadas, porque em João Pessoa não têm muitas casas com tratamento acústico. A coerção está atrelada à geração de comportamento.

Sobre o uso do som em serviço, a polícia o utiliza como fim, quando utiliza sirenes, apitos e demais sons da viatura alertando para abrirem passagem, ou como meio, quando, por exemplo, analisa evidências em gravações, forma em que ele se comunica e aconselha as pessoas, mas principalmente, como sinalizador do que é necessário para que ele se mantenha vivo durante uma operação. Ouvir bem, para um policial, é fundamental, ainda mais numa sociedade que entende que “morrer em serviço” faz parte das atribuições do cargo. Não foi evidenciado pelos sujeitos, mas acrescento que atentar para o som é uma questão primeira e central de sobrevivência para o policial em situação de confronto. Sujeitos relatam também a condição de trabalho dentro de uma viatura, que é muito estressante e nociva – sirene, rádio, ambiente externo, e pode fazer com que esses profissionais também se tornem vítimas de poluição sonora.

Foram citados também usos de som por policiais fora de serviço, notadamente daqueles que são donos de paredão, o que gera uma série de complicadores na abordagem pelos próprios colegas, necessitando, muitas vezes, de reforço de um superior ou coisa parecida.

## **Músico**

A música, assumindo sua presença capilarizada em nossas vidas, é referida pelos sujeitos a partir de muitas dimensões: expressão, cultura, estética, comércio, cidadania, papel educativo, terapia, saúde e entretenimento.

O papel do músico, segundo as falas, está mais relacionado a atuar sonoramente no mundo do que a educar os ambientes. O músico se expressa pelo som e pesquisa a melhor forma de transmiti-lo. A medida que separa estética e função social é o contexto, como

quando vai para a rua com tambores demonstrar ou denunciar uma realidade, causar sensações e levar mensagens de protesto, por exemplo. Algumas músicas podem fazer apologias. O músico se coloca provocador, seja performance ou criação, interferindo no meio. Um problema é quando o músico está buscando um som específico (fala de intensidade) e é coibido pelos órgãos de fiscalização. O músico é uma parabólica, atento ao ambiente, percebe e interpreta o que ouve no universo em que vive, percebendo, traduzindo e interpretando de forma elaborada, em conexão com a cultura e o lugar. Perceber e interpretar, mas entregar o que a cidade necessita, equilibrando a necessidade e o desejo, atento às mudanças da sociedade, da forma de se deslocar das pessoas, dos novos espaços. O músico é um mediador, como já afirmou Schafer (2001). Aqui, me indago se, além de parabólica, cabe ao músico ser também um filtro.

Sujeitos que descrevem a música a partir da função estética entendem que ela pode demandar muito som ou ruído, ou um som reduzido, “educado”. Somente após a função estética é que pode ser considerada a função social de desconstrução estética e de pensar também que a música imita sons ditos da natureza<sup>178</sup> como trovões, grilos, água, etc. Aqui, entram em discussão os gêneros musicais, e as falas dividem-se de acordo com o gosto pessoal: “música eletrônica é só barulho, porque não tem letra”, “Pra mim, forró também é barulho”, ou seja, a qualidade da música está bastante atrelada à letra, mas também à intensidade e ao grave que são, para muitos, fortemente tomados como sinônimo de qualidade sonora.

Depende do estilo, depende de cada um. Quando estão testando som aqui, geralmente na sexta e no sábado, têm sempre 5, 6 carros testando som aqui. Aí, não tem ouvido aqui que aguente. Não usamos protetor auricular porque testamos justamente o som. Quando usamos, é daquela borrachinha, que não é eficiente pra isolar. Algumas músicas são até agradáveis, mas tem música que... [franze a testa e põe as mãos na cabeça] (H29GF4).

Esse conceito tem crescido, né? Tem sido uma prática muito recorrente. Eu comecei a perceber isso e depois eu comecei a conversar com outros músicos que até reclamam ‘Tá com pouco grave’. Têm situações que, às vezes, usa, solta o playback, toca em cima, e se coloca o grave muito alto, aquilo ali vira um grande zumbido e fica difícil perceber o que é uma coisa e o que é outra. Começou a crescer o conceito de qualidade junto, né? ‘O som tá pesado’. Depois, veio essa coisa, se você tem mais intimidade, você fala ‘Eu preciso desse grave aí, senão a coisa pode comprometer o...’ Você fica

---

<sup>178</sup> Este trabalho está alinhado com uma ideia de natureza que contempla o ser humano e refuta a noção de pensá-la como um contexto externo e selvagem, com base em Feisst (2011).

mais exposto, né? Você tira a grande maquiagem que é feita ali assim. É um troço meio esquisito, né? (H8EN1).

Considerando as falas acima, me baseio nas ideias de Oliveira (1989) e pergunto o que é melhor e por que: uma música a 100 dB ou uma britadeira na mesma intensidade.

Depende da música, porque até mesmo uma música pode ser tão incômoda quanto uma britadeira. Têm horas ali dentro da loja que quando ligam um som em alto volume, vira um grande incômodo, principalmente quando tá tudo desregulado. Quando tá assim, não tem música boa (H31GF2).

Esta citação contém o extrato das respostas da grande maioria dos sujeitos. O incômodo causado pelo som é subjetivo e mensurado por aspectos não só físicos, de limiar de dor e de audibilidade, como neste caso, mas relacionados ao momento, à vontade do que se quer ouvir naquele contexto e do nível de tolerância quando estamos excitados, tristes, felizes ou nervosos. Nesta seara, dividem-se os sujeitos que acreditam que o músico tem que ter uma preocupação com o outro, e os sujeitos que defendem que os elementos da performance não podem ser balizados por questões de responsabilidade sonora<sup>179</sup>.

O músico se coloca provocador, seja na performance ou criação, interferindo no meio, e não pode ser impedido por um órgão de fiscalização por estar buscando um som específico de intensidade (H18GF1).

Exato! Isso não entra na função do músico. Isso é organização dos eventos, não da música em si. Mas também pode ser que a falta de espaço adequado possa estar gerando esse problema (M10GF1).

Nesses casos, deixa de ser performance e vira poluição sonora. A função do músico também é ver o que dá pra fazer naquele momento. É preciso ética (H24GF1).

Nesta discussão acima reside um dos cerne de investigação dessa tese, que é compreender o ponto de equilíbrio que baliza as fronteiras entre o que queremos/precisamos performar e as consequências disso para quem não está envolvido no contexto de performance, mas é convidado compulsoriamente a fazer parte dele. Em suma: o que equilibra ética, escuta e emissão? Antes de responder a isso, precisamos continuar analisando mais alguns pontos relacionados à prática musical, a níveis de tolerância e a estado de espírito.

---

<sup>179</sup> Esta discussão está pormenorizada na categoria “Onde reside o equilíbrio entre estética sonora e responsabilidade social?”, p. 306.

A estética procurada e descrita pelos sujeitos, dentre os quais alguns são músicos, está bastante ligada à ideia e ao público que aquele repertório irá atingir sob um olhar comercial, rememorando a ideia do mecenas da música clássica e as funções do músico de entreter. Sujeitos que citam a música como produto vendável o fazem de modo sempre pejorativo e recaem no jargão de dizer que “antigamente era melhor” e que hoje “qualquer um é cantor”. É citada a ação de divulgação que alguns músicos fazem de paredões numa relação de troca: ela anuncia e dá visibilidade ao paredão, e este toca a música dela, devolvendo a visibilidade. A meu ver, a questão central aqui não deve se demorar em esferas valorativas, mas procurar identificar se o objetivo do músico ou da banda foi atingido (visibilidade, vendagem rápida de um *hit* após o outro, etc.). Os sujeitos afirmam que quem vai decidir isso é o fã, neste caso, o consumidor do “produto”.

Segundo os relatos, os músicos geralmente confundem a denúncia da poluição com reclamação da qualidade da música deles, numa clara referência à formação dionisíaca que, segundo Schafer, é o que ainda preside a formação de músicos (2001), relacionada à emoção, à performance, ao subjetivo, e totalmente separada de qualquer menção ou consideração ao aspecto ambiental. “Eles acham que o trabalho deles é apenas tocar e cantar, mas é necessário convergir a necessidade do empreendedor com a necessidade do meio ambiente” (H13GF3). Os músicos relatam não ter o costume de observar as condições de isolamento acústico do ambiente quando fecham um contrato para tocar. Isso é um agravante que aumenta o espectro da poluição sonora do local com a sua contribuição que, se não é consciente, é com certeza real. Isso é visto por alguns sujeitos do perfil 3 como omissão.

Eles como profissionais deveriam zelar pela imagem da sua profissão de ser o primeiro a dizer que o local não tem condições, mas o que acontece é que geralmente ele contribui para aumentar a poluição sonora do local e se sente prejudicado quando autuamos. A formação do músico tem falhas porque falta a eles essa consciência e eles são omissos quanto a isso. As falhas da formação do músico o tornam vítima da sua própria poluição sonora (M11GF3).

O papel de vítima mencionado na citação acontece quando o músico tem seu equipamento apreendido por conta de um aspecto que seria, a princípio, responsabilidade do dono do estabelecimento, que é o de oferecer condições mínimas de trabalho, qual seja, o isolamento acústico do local compatível com as estéticas musicais que acontecem ali.



Em questão de cidadania, os sujeitos acreditam que trabalhar com a consciência é papel do músico e de toda a equipe que trabalha com ele. Seja estudando, ensaiando ou trabalhando, o músico tem que saber como evitar o ruído e, ao mesmo tempo, buscar ferramentas que não vão atrapalhar a sua desenvoltura, sua evolução e que não cause transtorno à vizinhança.

Os sujeitos também atribuem ao músico um papel educativo entendido como positivo e geralmente vinculado à musicalização infantil, ressaltando a importância dela para que a criança se desenvolva para atuar no meio social. Embora alguns sujeitos entendam que é necessário o músico ter consciência de que o seu trabalho de manipulação de sons pode tanto ajudar quanto prejudicar pessoas, existem divergências com relação a essa consciência no sentido de que isso poderia tolher a criatividade musical. Alguns sujeitos apontam que o professor de escola regular pode pensar o sonoro pra educar, porque têm outros ambientes, mas um músico não pode pensar com esses limites. A função é muito mais profunda de pensar a vida, e também de provocar as pessoas para pensar sobre esses sons, não para consertar nada, mas como conscientização. Aqui entram também a relação música-política, outra lacuna apontada na formação do músico, e o embate entre professor de música e outros professores no sentido da falta de cuidado com o outro, de valorização da sua aula como superior, intocável ou mais nobre do que a aula do outro.

Nesse sentido, Lühnning e Tugny escancaram uma característica colonizadora que tem ficado em maior evidência por conta da inserção da etnomusicologia brasileira na Grande Área de Música:

O processo colonizador, intimamente ligado à constituição do país, à construção das suas estruturas, instituições e modos de pensar, institui, em todas as universidades brasileiras e em todos os conservatórios, o modelo do ensino regular da música europeia de concerto. Este tornou-se o paradigma da música, embora no país pululassem outras formas de fazer música, historicamente não reconhecidas como repertórios capazes de construir uma educação musical dxs<sup>180</sup> jovens de classe média e alta, menosprezadas pelo discurso hegemônico e relegadas à condição de folclore. Dessa forma, quando a etnomusicologia começou a ser institucionalmente operante no Brasil em 1990, ela também provocou dentro do campo acadêmico da música uma tensão constitutiva que reside no seu próprio histórico. Assim sendo, a mera presença de um/a etnomusicólogx em um curso de música no Brasil, instaura por si só um conflito, pois mostra, na forma de espelho, às suas e seus colegas, o quanto

---

<sup>180</sup> As autoras utilizam, como escolha política nesse livro, a escrita não sexista.

elas/eles agem ainda como colonizadores dentro do próprio país (2016b, p. 37).

Tais conflitos podem, em última instância, funcionar como catalisadores de processos humanos que se iniciam em esferas conflituosas de colonialidade, ressoando dentro e fora de nossas salas de aula de maneira contundente, e podem chegar a uma somatização no corpo físico, oriundo de dores simbólicas pertencimento, de faltas afetivas ou de vontades não trazidas ao consciente. Nesse sentido, a última consideração da subcategoria que fala sobre o papel do músico na sociedade é referida pelos sujeitos com dois casos de pessoas que dizem ter sido salvas da depressão pela música, e outras que entraram em depressão também por causa dela, com vítima de poluição sonora. E, diante desse poder enorme de “salvar vidas” e de “deixar doente”, a música demonstra novamente que tem efeito implacável, invisível e certo sobre nós.

Como se pode observar, tiveram destaque aqui falas que evidenciam mais questões negativas do que positivas com relação a todos os profissionais, aspecto que atribuo novamente ao fato de não estarmos acostumados a falar sobre o aspecto sonoro. Por mais que eu insistisse e retornasse o foco das perguntas para questões que não denotaram enviesamento nem para o ruim, nem para o bom, a tendência foi essa. Percebi também que o nome da pesquisa teve influência, porque muitas pessoas entenderam que falar de ética é falar do que é “correto”, seja ele realmente adequado, contextualizado, benéfico, moralizador ou silenciador, denotando uma sintonia maior dos sujeitos aos ideias descritos por Bauman (1998) da ética moderna, pautada na segurança e na lei, que estabelece o que é certo de fora pra dentro, do que na ética pós-moderna, pautada na felicidade para com o Outro resultante da responsabilidade individual, que emerge de dentro para fora. Feitas essas análises, podemos refinar a discussão sobre aspectos mais específicos que os sujeitos citam para ilustrar o que um contexto deve ter para ser definido sonoramente como bom ou ruim.

### **Quais elementos relacionam música a qualidade de vida ou a poluição sonora?**

A quinta categoria abordada surge da problematização consciente de afetos e questões sonoras que relacionam memórias boas e ruins, inserindo-se no plano de

significados resultante da simbiose entre o físico e o simbólico. Assim, a partir da retomada do conceito de ética sonora, foi perguntado aos sujeitos quais elementos os fazem vincular a música a uma noção de qualidade de vida e quais a relacionam com poluição sonora. Das características ressaltadas, apareceram com ênfase o nível de tolerância e a relação cordial para com o outro, ambas profundamente conectadas ao gosto musical e aos repertórios praticados por cada um. Como plano de fundo dessa parte da conversa, ficou clara a tendência dos sujeitos a partilharem histórias de memórias negativas sobre o aspecto sonoro em detrimento de lembranças boas ou confortáveis.

### **Tolerância e afeto pelo outro**

Nesta subcategoria, há uma diferenciação fundamental a ser feita entre o que é ser cordato e ser cordial. Cordata é a pessoa que se põe de acordo, sensata e ponderada. Cordial é a pessoa afável. A palavra em si significa “relativo ao coração” (FERREIRA, 2008). Isso posto, tem-se que a tolerância cordata será pautada por questões que não incluirão aspectos passionais, enquanto que a tolerância cordial será medida exatamente por eles. Assim, quanto mais o meu eu cordial gostar de você, mais irei tolerar suas investidas sonoras porque, em nome da cordialidade, considero embaraçoso dizer que estou incomodada, pois confundo a verbalização do meu direito com um atestado de ataque pessoal. Por outro lado, meu eu cordato irá se pautar na assertividade de dizer o que quero sem acessar o plano do julgamento pessoal, porque minha reivindicação de diminuir volume nada terá a ver com o que penso de você como pessoa. Observem como a fala cordial está presente na citação a seguir, embora também se observe a postura cordata de ambas as partes quando se menciona horários e o respeito mútuo:

Minha vizinha, eu ouço o que acontece no apartamento dela. Somos muito amigos. Na verdade, ela é a melhor vizinha que já tive. A família dela é grande, vêm os netos e tá lá a conversarada, mas aí não chega a incomodar tanto. A gente tolera mais porque a gente gosta tanto dela e da família dela. Por quê? Porque eles fazem isso nos horários normais [...]. Não vai de madrugada fazer isso. E outra, não são gritos, é conversarada assim, de família. E ao mesmo tempo, lá em casa, quando a gente tá falando alto, toda hora lembra: “ó, do mesmo jeito que eles ouvem tudo, a gente... (risos)”. Ouve da sala e da cozinha, né? (H11EN4).

Acredito que a nossa capacidade de diálogo sobre o sonoro nestes termos pode ser bastante esclarecedora em situações cotidianas, como quando estamos em viagem de avião

de madrugada e a pessoa ao lado liga o celular para ver filme sem fone. “Nessas viagens, ganha-se proteção para o frio (cobertor), para os olhos (viseira), mas não para os ouvidos” (H19GF4). Como agir nesta situação? A nossa capacidade cordata de entender que aquela pessoa está sendo inconveniente consegue superar nossa cordialidade e verbalizar-se? Schafer chegou a pincelar questões nesse sentido quando propôs a segunda parte de sua obra, o Projeto Acústico, um “convite a todos”, que sucede o estudo da ecologia acústica, esboçado pelo autor para utilizar o ouvido e a voz humana como guias (2001, p. 330). O projeto acústico tem como um dos princípios a *consciência do simbolismo sonoro*, um avanço em relação à primeira parte da obra schafferiana, mas como item subsequente ao princípio do *respeito pelo ouvido e pela voz*, denotando o quão prejudicial ou saudável seria o ambiente. Colocar o aspecto físico como questão em destaque é uma das mais fortes características schafferianas e, embora isso tenha sido alvo de muitas críticas no decorrer das últimas décadas, é necessário reconhecer os méritos da obra para aplicação em casos como esse, onde o som passa a representar nada mais do que um incômodo que poderia ser facilmente resolvido com um pouco de bom senso da pessoa que está fazendo uso dele. Esse “bom senso” se aproximaria do que Bauman considera o elemento gerador da felicidade inerente à ética contemporânea (1998).

Considerando poluição sonora a partir das perspectivas dos sujeitos pesquisados como um som que a pessoa não gosta de escutar ou que ouve obrigada, surgiram também questionamentos desse gostar considerando a relatividade do gosto musical e a relativização de interesses, como um sujeito que afirmou não gostar de paredão de som, mas que iria adorar se passasse um carro de som anunciando promoção de cerveja. Assim, o “som que incomoda” também é definido e medido pelos nossos níveis de tolerância, que podem sofrer alterações importantes ao considerarmos o afeto pelo outro.

Quem é mais tolerante: o cara que gosta do forró de plástico diante do clássico ou o que gosta do clássico diante do forró de plástico? (H19GF4).

Na noite de Natal, deixei som a noite toda e não sei se incomodei alguém. Se eu me sinto incomodado pelo som de alguém, não reclamo. Me seguro (H12GF2).

Essas compensações, que acontecem em vários âmbitos da nossa vida, se apresentam no sonoro a partir de ações praticadas por um ouvinte ativo numa sociedade em

que ainda há basicamente uma submissão de nossos ouvidos ao mundo que nos cerca. Essa relativização pode encontrar sentido relacionadas a discussões de autores que falam sobre a representação ética que a sonoridade tem na vida, principalmente dos jovens (TROTТА, 2012) e sobre como a experiência musical em casos como esse é mais compartilhada do que colaborativa entre performers e ouvintes (BLACKING, 1973, p. 71; CAMPBELL, 2004, p. 55).

O som não precisa necessariamente ser intenso para ser considerado desagradável, nem suave para ser considerado agradável. Aliás, a permanência do som foi outro parâmetro bastante citado pelos sujeitos como incomodativo, embora a legislação seja pautada apenas em pressão sonora e na lesão fisiológica que isso causa, desprezando lesões psicológicas ou morais. Perguntei aos sujeitos se seria possível contemplar a lesão psicológica ou moral na lei e a maioria disse que não.

Além do que, isso vai tolher meu direito de ouvir música alta. E se eu te incomodo, isso te dá o direito de me incomodar de volta em outro momento (H28GF4).

Pergunto qual seria a reação diante de alguém que não incomoda (entenda-se: não faz uso de música alta) e ele responde que não quer incomodar nunca, mas que acontece eventualmente. Essas concessões não foram mencionadas por muitos sujeitos, mas estar presente na fala de 6 deles já me indica um ponto de análise. Considerando que o espaço sonoro existe e age sobre nós de forma diferente das do espaço físico, essa compensação surge como uma forma possível de convivência quando parte do pressuposto que o outro também irá querer gozar deste direito em algum momento. Mesmo sujeitos que não fazem uso de som nesses termos da citação disseram que querem ter esse direito e querem contar com a tolerância dos que estão em volta, porque afirmam ter certa tolerância a um vizinho que, feliz ou triste, está dando vazão àquele sentimento com uma música intensa.

Outras concessões citadas pelo perfil 3 descrevem um auto de Natal que foi autorizado a acontecer em frente a uma igreja na mesma hora de um casamento. O sujeito aponta que o órgão fiscalizador que autorizou o auto deveria ter tido mais sensibilidade (H26GF3). Outro exemplo é a famosa Rua da Areia, que tem igrejas e cabarés, ambos poluidores sonoros, mas as denúncias são somente referentes às igrejas, denotando uma tolerância pautada em questões simbólicas de pertencimento, religião, fé e interesses pessoais. São muitos os relatos de sujeitos que passaram por situações em que ficaram

calados diante de algum incômodo sonoro ou até mesmo da iminência de um acidente, porque ficaram com medo de falar com a pessoa em questão e serem acusadas de as terem ofendido.

A pessoa estava no ônibus ouvindo música alta, sem fone. Vi que muita gente tava incomodada, mas ninguém falou nada. Eu às vezes não digo nada. Digo pra dentro, me destruindo pra dentro (H30GF1).

O motorista do ônibus, além de estar ouvindo música alta numa caixinha, tava correndo muito e ninguém disse nada (H28GF4).

Embora desde sempre eu tenha tomado o cuidado de não enfatizar termos como *ruído* e *poluição sonora*, distribuindo-os com igual ênfase entre as perguntas que também trazem termos positivos como *qualidade de vida* e *planejamento de ambientes sonoros* e termos neutros como *número de sons do seu bairro* e *locais saudáveis sonoramente*, notei que há uma forte tendência entre os sujeitos de partilhar histórias e memórias negativas sobre o som, corroborando o sentimento de impotência diante do aspecto sonoro já descrito por Schafer (1991), Constantino (2014) e tantos outros autores presentes nos primeiros capítulos. Essas partilhas em geral acabaram por caracterizar o clima de todos os contextos de coleta de dados junt aos sujeitos. As pessoas se mostram desacreditadas a tal ponto que as memórias do que é bom sonoramente se tornam difíceis de acessar ou de rememorar. Quando o fazem, é apenas por poucos segundos, geralmente para ilustrar exceções do dia dessas pessoas ou para introduzir o que seria o contexto ideal de uma situação que não é boa em verdade. Tal característica demonstra e ressalta uma autoconsciência sonora rasa, porque é sempre “o outro” que está causando o problema. Assim, posso aferir que as questões sonoras dos sujeitos de João Pessoa que constituíram o universo dessa pesquisa, quando ligadas a uma memória afetiva boa, estão relacionadas a gosto, tolerância, e afeto. Se as memórias estão vinculadas a um aspecto negativo, a conexão se dá pelo sentimento de invasão de privacidade, nos moldes descritos por Bamberg (2009) e também pela ideia compulsória da cordialidade que pode ser colocada aqui quase em oposição ao conceito de eudaimonia (BOWMAN, 2012, p. 9-10), um entendimento interno que a pessoa aprende com as práticas, não acessível através de abstração, e que modifica a balança moral ao refutar *o que é certo fazer* (vindo do externo para o interno) pela ideia contemporânea *do que é bom*

*ser* (interno para o externo num sentido de respeito consigo e, portanto, possível com o Outro).

### **Estética, gosto e repertório**

A discussão sobre estética musical aparece nas falas relacionadas basicamente a níveis de intensidade sonora e gêneros musicais, e será aqui analisada com base na discussão sobre a música como estética do som (SAKAKEENY, 2015), sobre o ruído (NOVAK, 2015) e sobre epistemicídios musicais (QUEIROZ, 2017a, 2017b). Discutir intensidade e gênero é congrega de forma obrigatória os âmbitos físico e simbólico do som e suas maneiras de existirem, fazerem-se presentes e materializarem-se no contexto social. São variáveis que tornam possível mensurar níveis éticos dentro do conceito de ética sonora, com o cuidado fundamental de não confundi-las com sinônimo de variações quantitativas do que denota mais ou menos ética ou, segundo a ideia de ouvido obediente de García (2015, p. 199), que indaga com que ouvidos ouvimos, se com os nossos, com os dos atores daquela estética ou com os da ciência.

Com exceção do perfil 4, os outros 3 atuam com som no dia-a-dia. Destes, vários relataram que não costumam ouvir som em casa, justificando que já há “som demais no trabalho” (H12GF2), seja na seara de fiscalizar o aspecto sonoro alheio, seja trabalhando na instalação de som automotivo. Em ambas as situações, o sujeito fica exposto por várias horas não somente à roupagem simbólica dos sons, o repertório, mas também ao impacto físico gerado pela duração e pela intensidade. A afirmação é a de que o ouvido se cansa e, quando em casa, o corpo e a mente querem descansar.

Este é um dado importante e que refuta algo que eu pensava no início da pesquisa, de que entusiastas de som automotivo teriam em casa a mesma predileção de gosto e repertório que eles praticam no trabalho.

No trabalho, temos que escutar mesmo, porque trabalhamos com isso. No pessoal, gosto de tudo mais tranquilo, um som mais agradável, mais relaxante. Eu prefiro um lugar isolado onde eu não precise escutar som, escutar nada. Um sítio, uma praia distante... Às vezes, chego em casa com o tom de voz alto, porque vem seguindo o ritmo do dia, aí vou abaixando (H25GF2).

Eu escuto nas alturas mesmo, até chegar em casa. Em casa, é zero som. Não escuto som em casa, só a TV mesmo até a hora de dormir (H12GF2).

Mesmo quando é o cliente que escolhe o repertório para testar o som, são poucas as vezes em que essa música não coincide com o gosto musical dos instaladores, o que se pode entender como uma escuta não forçada durante o expediente, mas o que se observa na realidade é que eles se forçam sim, e que isso se reflete num descanso sonoro necessário. Um deles, que não instala som, mas trabalha dentro do mesmo ambiente, disse que já ficou doente por causa disso.

Não sou instalador de som, mas eu escuto. Na igreja, eu tenho que equalizar o som lá pra não incomodar as pessoas. Tem música que dói no ouvido. Tenho que ouvir a opinião das pessoas. Meu ouvido percebe se tem algo saindo da tonalidade. TV, som de carro, fone de ouvido que meu filho usa, eu confiro se tá alto. Eu fiquei doente com isso e eu sou muito cobrado por isso. Não tem como escutar uma coisa que esteja agredindo o ouvido e ficar satisfeito. O som tá muito prostituído. Às vezes, você tá ouvindo um som dentro do teu carro, e aí para um carro do lado com aquele som “buf, buf, bufff!”. E talvez aquilo não esteja agradando ele também, mas vejo que as pessoas escutam som pras outras pessoas ouvirem o que você tá ouvindo. Música é uma coisa particular. Tem que saber ouvir e respeitar as pessoas (H29GF4).

As políticas de segurança do trabalho dos locais preveem o uso de protetor auricular para todos, não somente os equipadores de som. No entanto, na fala dos sujeitos e também na observação que fiz dos locais, este uso é mínimo. Alguns dos funcionários que trabalham especificamente com a instalação de equipamento sonoro dizem que o seu uso irá interferir justamente no momento em que precisam testar os aparelhos e conferir se tudo está soando como desejado. Os demais funcionários, como o da citação acima, afirmam que nem sempre se lembram de usar.

Existe também nas falas uma questão de estética bastante vinculada ao tipo de repertório:

A pessoa não ouve um Chico Buarque no paredão (H5GF3).

Nunca vi alguém passar no carro de som com uma ciranda, tocando Mozart ou com uma valsa de Strauss (H27GF1).

Primeiro ponto: novamente, o problema não está vinculado ao paredão ou à bebida, mas reside na esfera do questionamento a partir do momento que isso vira um conflito ético-social, porque os valores que estão sendo perpetuados partem de um plano extremamente potente que a música assume na vida dessas pessoas. A questão aqui está mais relacionada à



exigência, à obrigatoriedade de o coletivo ter que reconhecer e lidar com esse valor da mesma forma, pela mesma régua, que ele lida. Isto leva ao segundo ponto: qualquer discurso simbólico extremista estará encharcado de problemas justamente pelo caráter absolutista que assume. O mesmo vale para quem está no extremo oposto dessa cena, ou seja, se o reclamante se utilizar de termos que firam o aspecto pessoal, o gosto ou qualquer outra característica que esteja além do plano físico (do som que está intenso) como tentativa de depreciar o reclamado, a medida da questão já não reside mais no som, mas na licença social que aquele repertório não possui para estar naquele volume, porque recebeu um dos selos mais relativistas: o de “música boa” ou “música ruim”. Queiroz nos atenta para indagarmos de onde vem nossa noção que autoriza uma música a existir porque é boa, e relaciona, com base em Santos e Meneses (2010), a questão dos epistemicídios oriundos de processos de colonialismo, aos epistemicídios musicais que cometemos imersos no contexto de colonialidade como um resíduo do colonialismo e também como um aspecto de nossa sociedade que atua no inconsciente coletivo como centro gerador de opinião e gosto musical. No caso do Brasil, onde as universidades estão ainda distantes de abarcar em suas ementas a diversidade de repertórios praticados no país, é fácil de entender porque nós temos uma “noção cultural estreita” (LÜHNING, TUGNY, 2016b, p. 23) e vinculada sempre à autorização da música erudita europeia que, como régua pela qual todos os outros repertórios são medidos (QUEIROZ, 2017b, p. 137), demonstra quais músicas têm um aval para existir, desde que guardem relações estéticas e similaridades, por menores que sejam, com ela.

Considerando a discussão estética lida também lente ética, vemos que o que estes sujeitos estão apontando não é o repertório em si, mas uma característica ética que denota a supremacia estética da pessoa que ouve Chico e a falha estética da pessoa que ouve estilos como batidão, forró e sertanejo, citados pelos sujeitos do perfil 2 como mais ouvidos pelos clientes que vêm instalar som automotivo com eles.

Aviões e essas coisas. São estilos que lembram festa, bebida, e por isso, são ouvidos mais alto mesmo. São músicas modernas. E estilos que quase nunca aparecem são MPB, rock Nacional, A-ha. São músicas mais antigas, que têm letra (H25GF2).

A reclamação assumida sob esses termos pretende ser física, mas acaba sendo só simbólica. E se o paredão tocasse Chico, o que pensaríamos de quem está ouvindo? O volume viria antes da aura de música permitida que é a MPB? Uma das minhas curiosidades no início

da tese era investigar pessoas que reclamassem apenas do volume, mas, dos 147 sujeitos, a maioria esmagadora se pauta no julgamento simbólico e disse nunca haver pensado sobre isso desta forma.

Música traz coisa boa, é um sentimento positivo, traz alegria, é usada como terapia. Para as pessoas que estão ouvindo um paredão, estão fazendo a sua terapia também. O problema é que elas querem que as outras pessoas também ouçam (M11GF3).

Esta citação, já pautada num grau maior de entendimento holístico da questão, corrobora minha discussão sobre um outro fator complicador para que os nossos impasses sonoros se resolvam na sociedade, e que aparece nos quatro perfis de sujeitos: a constatação de que nosso julgamento não considera que a agressão aos ouvidos de um paredão no último volume independe do estilo. Que é o hábito de rotular sujeitos de forma absolutista tomando como parâmetro apenas o volume dos repertórios que praticam, separando-os em níveis diferentes de grupos de imbecis e de inteligentes. Assim, a práxis que sustenta o conceito de ética sonora ficará sempre contemplada de forma incompleta, unilateral, parcial e, portanto, mais distante de um equilíbrio que se veja, que se OUÇA refletido na sociedade. Os relatos demonstram que repertórios de intensidade são consumidos pelas pessoas simplesmente porque elas estão seguindo o costume da família ou do círculo social. Relacionado a isso aparece outro aspecto, sobre as pessoas gostarem de “música boa”, mas não têm acesso a ela. Por “música boa”, referiram-se a música erudita do período clássico da tradição europeia. Tal rótulo pode, às vezes, ser emprestado a outras de repertório mais popular, desde que observado o teor das letras como elemento validador do que é bom e do que é ruim.

Por exemplo, na orquestra da prefeitura, eu participo da comissão da orquestra, aí eu fui inventar de falar pro maestro que a gente precisava colocar a orquestra na rua e mostrar pra população e mostra pra população que a prefeitura tem um órgão pago com dinheiro público para promover cultura. Eu sei que a definição de cultura é muito mais abrangente do que numa orquestra. Eu disse que a gente precisa ir pra rua, chamar mestras e mestres pra tocar junto com a orquestra, pega um grupo de maracatu, pega a Nau Catarineta, uma lapinha. Aí o maestro diz ‘Olhe, quando a cultura popular tocar a quinta sinfonia de Beethoven, a gente toca a música deles’. Essa foi a resposta que eu obtive. Deram um chega pra lá assim, ‘Ó, e vamos parar com essas conversa porque a gente precisa tocar Tchaikovsky’. Percebe que, assim, como falar com as pessoas que estão na situação de comando é complicado? Se a gente não tiver uma pessoa com a cabeça aberta pra ouvir essas minorias, eles vão ser freados. Assim, eu acho que já

esteve pior, mas quando há uma linha de confronto entre quem tá no poder, a linha tá armada, né? O confronto tá armado (H9EN1).

Sakakeeny (2015, p. 119) nos fala sobre o paternalismo protetor das tradições musicais, usado, como nesta citação, como porto seguro para encerrar argumentos sobre o sonoro que extrapolem o âmbito dito permitido da estética padrão. Esquece-se o referido maestro que a música erudita era popular onde nasceu. Sociólogos como Bourdieu contextualizam questões como o gosto há mais de três décadas, apontando negociações de classes e status sociais. Nestes termos, “a música clássica poderia ser reimaginada como a música folclórica das elites Euroamericanas” (ibidem, p. 118, tradução minha<sup>181</sup>).

No senso comum, contudo, ainda vemos que o objetivo esperado da música parece ser somente um: o de remeter ao repertório hegemônico europeu, e desconsiderar os demais, de fruição estética, de denúncia de questões da sociedade, de servir para consumo rápido e descartável, etc.

Eu falo com caras mais intelectualizados, que não é só músico, que estuda, os caras nunca me dão a resposta que eu quero ouvir (risos). Eu queria que eles falassem assim: “ó, isso aqui não presta porque, tecnicamente é isso e isso e isso”, mas eles falam que depende da cultura. Não, cara! Não presta, fala logo! Falam que os acordes não são tão ricos, não tem complexidade, então isso, ninguém nega, mas ninguém quer condenar, tomar partido, porque tem a coisa cultural também... [...] Um Wesley, uma Marília Mendonça, pra mim não tem comparação um rock anos 80, têm umas porcarias para consumo rápido, mas o nível não tinha caído tanto. Alguns desses caras já me falaram que não ouvem em casa, que Wesley é música pra balada. Eu não ouço porque eu odeio. Eu não quero que ouça (risos). Me agride. É muito ruim (H11EN4).

Os cantores Wesley Safadão e Marília Mendonça que o sujeito cita representam na verdade toda uma engrenagem que existe em volta do nome do cantor ou cantora principal, equipe, agenda de apresentações, maneiras de composições musicais, lançamento rápido de uma música após a outra, delineamento de repertório e formato de shows, no qual cada um praticamente gera um DVD. É uma engrenagem estética também, porque entendo que eles não estão compondo prioritariamente para fruição estética, mas mirando e sendo muito eficientes na composição para consumo rápido. Em suma, são repertórios musicais de sucesso

---

<sup>181</sup> “[...] when sociologists such as Bourdieu (1987) began “studying up”, contextualizing notions of “taste” within negotiations of class and social status, classical music could be reimagined as the folk music of Euro-American elites”.

porque têm um objetivo e o atingem. Tal constatação pode e deve ser feita de forma independente do meu gosto pelo repertório.

Eu não tenho ouvido musical pra discernir. Pro leigo, que é o meu caso, eu começo a ouvir o sertanejo universitário, forró de plástico e o brega, pra mim, eles têm um ponto de encontro que você não consegue distinguir qual é um qual é outro. Eles fazem duetos porque dá no mesmo. É diferente de você pegar um Dominginhos, um Luiz Gonzaga que você reconhece ali as diferenças. Um Almir Sater e um Renato Teixeira. As gravadoras não investem mais, porque o que compensa é show. Mas streaming o pessoal tem que assinar, aí não assina, vai baixando no pirata. Não dá pra comparar com o trabalho que dava pra produzir um álbum dos Beatles (H11EN4).

A similaridade mencionada pelo sujeito também pode se observar nas roupas e no estilo vocal do forró estilizado, dito forró de plástico, e não está, absolutamente, restrita a este estilo musical. Interessante pontuar aqui que muitos de nós reclamamos que a oferta hoje está pior do que “no nosso tempo”, como se estivéssemos deslocados temporalmente do presente. Contudo, o que aumentou foi a possibilidade de conseguir veicular seu conteúdo para que chegue ao público, a quem consome o seu produto. Atravessadores presentes no universo da TV e do rádio foram perdendo espaço após o advento da internet e dos perfis personalizados que dão a qualquer pessoa a possibilidade de *falar*, lembrando que escolaridade e nível social independem para o consumo de repertórios de “Wesleys”.

Olha o background da banda Queen. Um era astrofísico e defendeu o doutorado depois que a banda acabou, e todos conheciam ópera. Foi difícil eles convencerem a gravadora a aceitar o formato do Bohemian Rhapsody. Muita gente simplifica o problema dizendo que a pessoa tem baixo grau de escolaridade, mas não é. Tem o pessoal com alta escolaridade que ouve o Safadão da vida (H11EN4).

Essa citação conecta nossa discussão novamente à presença da educação musical na escola e a sua potência não para validar a aniquilação ou o epistemicídio musical, mas, antes, para possibilitar através do diálogo e do exercício de se colocar diante da diversidade sonora que as pessoas passem a ter criticidade para constituir argumentos sobre o som. Todos nós crescemos com gosto e repertório, mas a possibilidade de haver na escola essa discussão de forma mais sistematizada auxiliará a constituição e/ou o aprimoramento de uma audição crítica para que consigamos discorrer sobre porque aquele repertório nos toca, falar de memórias afetivas e também do que queremos sonoramente. Dessa forma, a diversidade de

repertórios será abordada com argumentos nascidos da problematização estética, de consumo e de expressão.

Nesse sentido, os sujeitos mencionaram também os repertórios pensados justamente para uma exploração do ruído como estética:

[Nos grupos que toco] a gente tem uma gama gigante de estética baseada em fazer música centrado no processo performático. [...] A gente chama de música ambiental, porque o repertório é meio que um repertório clássico da música ambiental, Cage, compositores da Escola de Nova York [...]. Esse repertório, do Séc. XX, e repertório de compositores locais também. Eu acho que uma característica estética do grupo é a exploração do ruído, exploração ruidística. [...] E é aonde acontece toda essa preocupação minha, não só na hora da performance, mas também tá no processo performático. Quando eu falo “processo” é de ensaios, discussão sobre o que a gente vai tocar e como a gente vai tocar, e nessa discussão, eu coloco muito isso: ‘Gente, a gente tem que entender que a gente trabalha com ruído, mas muito ruído é falta de controle. Quando você não se acha dentro do som, você tenta preencher uma lacuna que tá sobrando aí. Se tá sobrando um grave, ele bota grave. Se tá sobrando agudo...’ Então, aí começa a juntar, fica aquele ruído gigante. Então, o aspecto pra mim é primeiro o ruído enquanto efeito de uma falta de controle do que você tá fazendo, [...] esse bloco de ruído que pode até ser considerado uma estética, mas, pra mim, é sempre um cuidado que a gente tem, porque [...] eu sofro tanto com o ruído, eu não quero que as pessoas sintam isso que eu sinto. Pelo menos, não intencionalmente. Se eu quiser fazer ruído, eu vou fazer. Se eu não quiser, eu não vou fazer. Eu não quero que esteja fora do meu controle (H16EN1).

Novak diz que quando ignoramos o ruído, ele nos incomoda, mas quando o ouvimos, ele nos fascina (2015, p. 125). Vejo na citação acima um equilíbrio entre as dimensões físicas e simbólicas que se estabelece justamente na estética que o ruído incorpora para este sujeito, este artista. O ruído é acessado aqui como sinal necessário, tal qual uma britadeira que precisa soar para terminar o trabalho. Em lugar de resíduo acidental do trabalho do músico, o ruído se estabelece então como deliberada forma sonora que comunica. Tal acepção, contudo, não é a regra, como veremos a seguir.

### **Poluição sonora como sinônimo de decibéis**

A poluição sonora é tipificada com base na pressão sonora e, embora o que está na lei seja também o que se observou no senso comum, os níveis de tolerância a essa pressão sonora variam de acordo com questões simbólicas e músicas que não se enquadram no gosto da pessoa, seja por volume ou pela letra. Assim, enquanto a maioria dos sujeitos relaciona o termo a uso abusivo do som, houve também muitas falas relacionando-o com repertório e

duração. Ou seja: o som em volume baixo, mas permanente, pode incomodar tanto quanto, variando de pessoa para pessoa, como os muitos casos relatados sobre o som do ventilador e do ar-condicionado, dádiva para uns, perturbação para outros.

Tem a ver com o que você percebe. O ventilador é tão cotidiano que você não escuta. A gente não tem noção do quanto as coisas afetam o ouvido e emocionalmente (H18GF1).

Pra dormir com ar-condicionado, tive que escolher entre calor e barulho. Me acostumei, não quer dizer que está tudo bem. Eu tolero (M10GF1).

Interessante notar nas falas que geralmente não se admite desconforto térmico, mas que se convive com desconforto acústico. Como chegamos a essa situação? Nos casos em que os sujeitos disseram não admitir o desconforto acústico, as resoluções englobaram casos em que a pessoa resolveu ligar duas caixas de som potentes na casa dela pra enfrentar a vizinha que poluía sonoramente, sem tentar conversar antes. Não ficou claro aqui se ela tentou conversar em algum momento nem por quanto tempo estava sofrendo calada com a situação. Outro sujeito relatou que estuda com música intensa para constituir espaço sonoro dentro de casa porque a família é barulhenta, embora aponte que esse isolamento vem ao preço de uma concentração mais baixa. Outro sujeito relata que teve que se mudar por conta de um vizinho que

[...] *respeitava* os limites de horário da lei (entenda-se: desligava o som às 22 horas), mas que durante o dia inteiro ouvia música muito intensa. Eu adorava a casa, adorava os vizinhos, mas me mudei por conta disso. Não foi de um dia pro outro, foi o tempo mesmo que foi persistindo e eu não aguentei (M9GF1).

As falas mostram também compensações do tipo “se eu respeito teu estilo de música, você tem que respeitar o meu”. Quando isso acontece como objeto de trabalho, como é o caso dos sujeitos do perfil 2 que atuam em locais de instalação de som automotivo onde o aparelho é testado colocando-se músicas em volumes intensos, alguns sujeitos dizem que aguentam calados e não relatam para os gerentes ou chefes. Abaixo, a fala de um deles reclamando do ambiente de trabalho:

Qualidade sonora é um som de carro normal sem caixas grandes. Quando chega um carro aqui com uma música que a gente não gosta de ouvir, pra mim assim é mais poluição mesmo: “Abaixa um pouquinho, fica mais pra tu”. Música pra mim, tem que ter letra, como um Renato Russo, Legião Urbana,

Engenheiros do Havaí, é uns caras que faz a letra. Infelizmente, a mentalidade dos mais jovens, principalmente, é assim. Agora, música instrumental é diferente de música eletrônica, Gil Bala, Dudu Pressão, mas é um tipo de música que não me agrada e acho que não agrada a maioria também (H31GF2).

Apenas quando outros clientes se sentem incomodados é que a solicitação para abaixar o volume aparece como prática mais comum. Um dos equipadores, que tem paredão instalado no seu carro particular e gosta de festas desse estilo, disse que, quando vai a um evento assim, no outro dia, passa o dia com o som desligado. Donos e entusiastas de som automotivo na cidade reivindicam a construção de um espaço autorizado pelo poder público para que possam exercer seu hobby, mas, até o momento da defesa, havia um impasse sobre uma localização que fosse suficientemente distante de áreas urbanas, mas que também respeitasse a fauna presente em locais mais isolados. Do perfil 3, de agentes fiscalizadores, houve um relato sobre morte de um animal no Zoológico da Bica ocasionado por questões de poluição sonora do entorno, mas este caso não pode ser confirmado nem pormenorizado no trabalho de campo.

### **Qualidade de vida como sinônimo de boa equalização**

A exata mesma intensidade sonora referida na subcategoria anterior pode denotar também qualidade sonora, considerada por alguns como sinônimo de qualidade de vida especificamente em casos de boa equalização, retomando aqui a discussão sobre a importância do técnico de som.

Se ele não faz o trabalho direito, quem paga o pato é a estética da banda. O show da Banda Magníficos, por exemplo, é muito bom em relação à acústica. Tem intensidade, é consistente, mas é agradável, não é pontudo e permite a conversa. Dizem que é um aparato de som avaliado em milhões de reais. Não sou nem fã do Magníficos, mas admiro (H32GF1).

Alguns músicos, sujeitos do perfil 1, afirmam que às vezes falta retorno individual para o músico, seja no ponto sonoro no ouvido ou na caixa de som à sua frente e que, dependendo do técnico presente e das condições do evento, a solução que a equipe de equalização dá é aumentar a intensidade. Os shows na praia, o evento Sabadinho Bom e o Bolero de Ravel tocado ao pôr-do-sol na Praia do Jacaré foram mencionadas como algumas das medidas tomadas na cidade visando aliar música e qualidade de vida. Este último,

bastante tradicional e inclusive uma atração turística da Paraíba, nasceu como som mecânico tocado dentro de um dos restaurantes do local e depois foi passado para o rio sob a performance do músico Jurandy do Sax.

Quando perguntados sobre quais elementos os fazem aliar a música à ideia não só de qualidade sonora, mas qualidade de vida, os sujeitos do perfil 2, principalmente, estabeleceram esta conexão, ampliando as respostas dos outros sujeitos que mencionaram afetos, músicas que lembram alguém especial, épocas da vida e emoções. Ao falarmos de experiências negativas, a tendência dos sujeitos foi trazer exemplos da vida presente em maior proporção e, quando falamos de experiências positivas, as lembranças acessadas foram prioritariamente do passado ou de situações que não existem mais. Este distanciamento de acesso das coisas às quais o sonoro remete pode ser mais um dos reflexos da nossa negligente discussão sobre ele em nossas vidas, bastante relacionado à romantização de uma vida de outrora (SCHAFER, 2001, p. 67). Há uma relação interessante e forte aqui entre dizer que “naquele tempo é que era bom” e as lembranças sonoras. Percebo, assim, que, para o presente, somos ou saudosistas ou reféns do som. Que futuro irá advir então?

### **Estado de espírito e humor sonoro**

Por fim, a última subcategoria dos elementos apontados pelos sujeitos para fazer referência à qualidade de vida e à poluição sonora apresenta as falas sobre a influência do som em nosso estado de espírito. A ideia de ter acesso e poder desfrutar do que gosta musicalmente é o cerne aqui. A música ajuda a estudar e impulsiona tanto a apreciação quanto a ação perante a vida. São mencionadas medidas de saúde para idosos utilizando musicalização, e também o uso de mantras que mobilizam áreas do cérebro e do coração, promovendo um deslocamento do lugar presente, e a apreciação de músicas em frequência de 432Hz, já mencionada na subcategoria “Fé e som: ‘Se for para cantar pra Oxum de madrugada, aí, não pode’”<sup>182</sup>. Outros sons não musicais bastante citados como promotores de relaxamento são os sons da natureza, do mar, da chuva, a voz de um ente querido e o som do ventilador, nosso coringa sonoro já mencionado anteriormente como som incômodo. Aqui, seu ruído branco funciona como parede sonora para os sons externos do ambiente. Houve apenas uma pessoa que disse não gostar de música, mas depois, compreendi que ela, na

---

<sup>182</sup> p. 238.



verdade, não gosta dos contextos e dos sons que se somam à música que ela ouve em espaços coletivos, porque depois ela relatou que só ouve música dentro do carro porque é silencioso e dá a ela a chance de ouvir melhor.

O humor sonoro pode ser traduzido aqui como o conjunto de maneiras pelas quais a música corporifica o nosso desejo.

A memória e o afeto figuram como centros de força nesta categoria. Uma vez trazidos ao plano consciente de diálogo, os sujeitos demonstraram surpresa diante da constatação de que o plano negativo se sobressai na simbiose entre o físico e o simbólico balizada não só pelo gosto e repertório, mas principalmente pela tolerância e cordialidade para com o outro.

### **Lugares considerados saudáveis/problemáticos sonoramente em João Pessoa**

Na sexta categoria a ser abordada, apresento o quantitativo dos locais que os sujeitos apontam como bons ou ruins com relação ao aspecto sonoro, propondo uma reflexão que considera bairros, potencial turístico e poder aquisitivo. Essas variáveis, juntas, otimizam o debate sobre ética e relação social demonstrando os níveis de clareza entre a coexistência das dimensões física e simbólica da práxis entendida aqui como ética sonora.

Aos sujeitos, foi perguntado quais lugares eles consideram problemáticos ou saudáveis no que se refere ao contexto sonoro em João Pessoa. Como era de se esperar, grandes avenidas da cidade são apontadas como locais ruidosos, assim como locais de grandes aglomerações como o Mercado Municipal de Mangabeira ou o Terminal de Integração do Varadouro, que recebem um grande volume de pessoas na maior parte do tempo. Bairros mais antigos são, em sua maioria, considerados saudáveis sonoramente, e bairros mais novos figuram como mais ruidosos. Casas de show como Doris Bar, no bairro do Geisel, e Priscylla House, em Mandacaru, são referidas nas duas categorizações, porque neles coabitam o som que é poluição sonora e o som que é diversão na *playlist* de um DJ que, ora vai agradar alguns, ora outros.

Os gráficos 1 e 2 ilustram as 21 respostas dos questionários e as 113 respostas dos GF:

Gráfico 1 – Lugares saudáveis ou problemáticos (questionários)

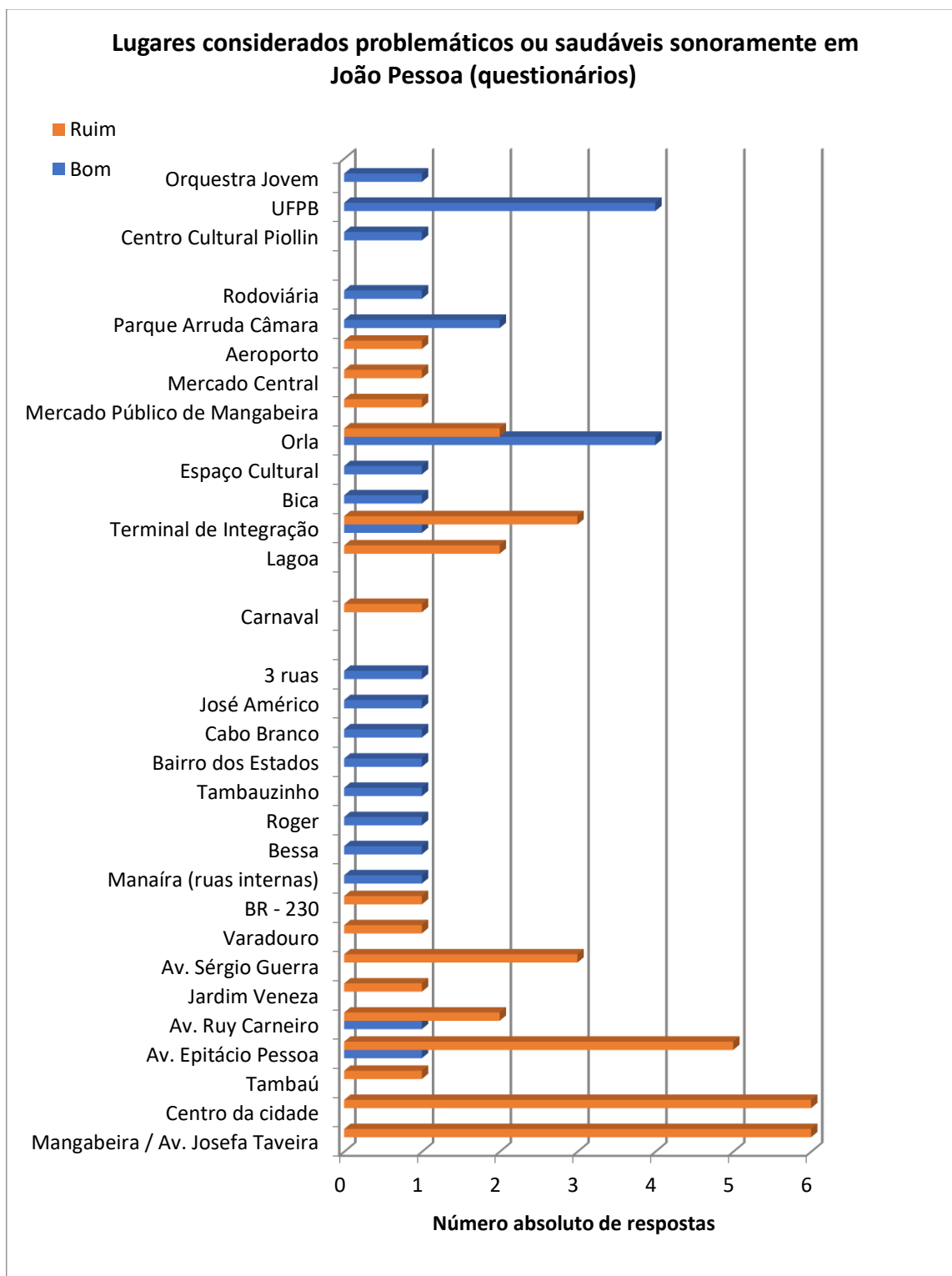
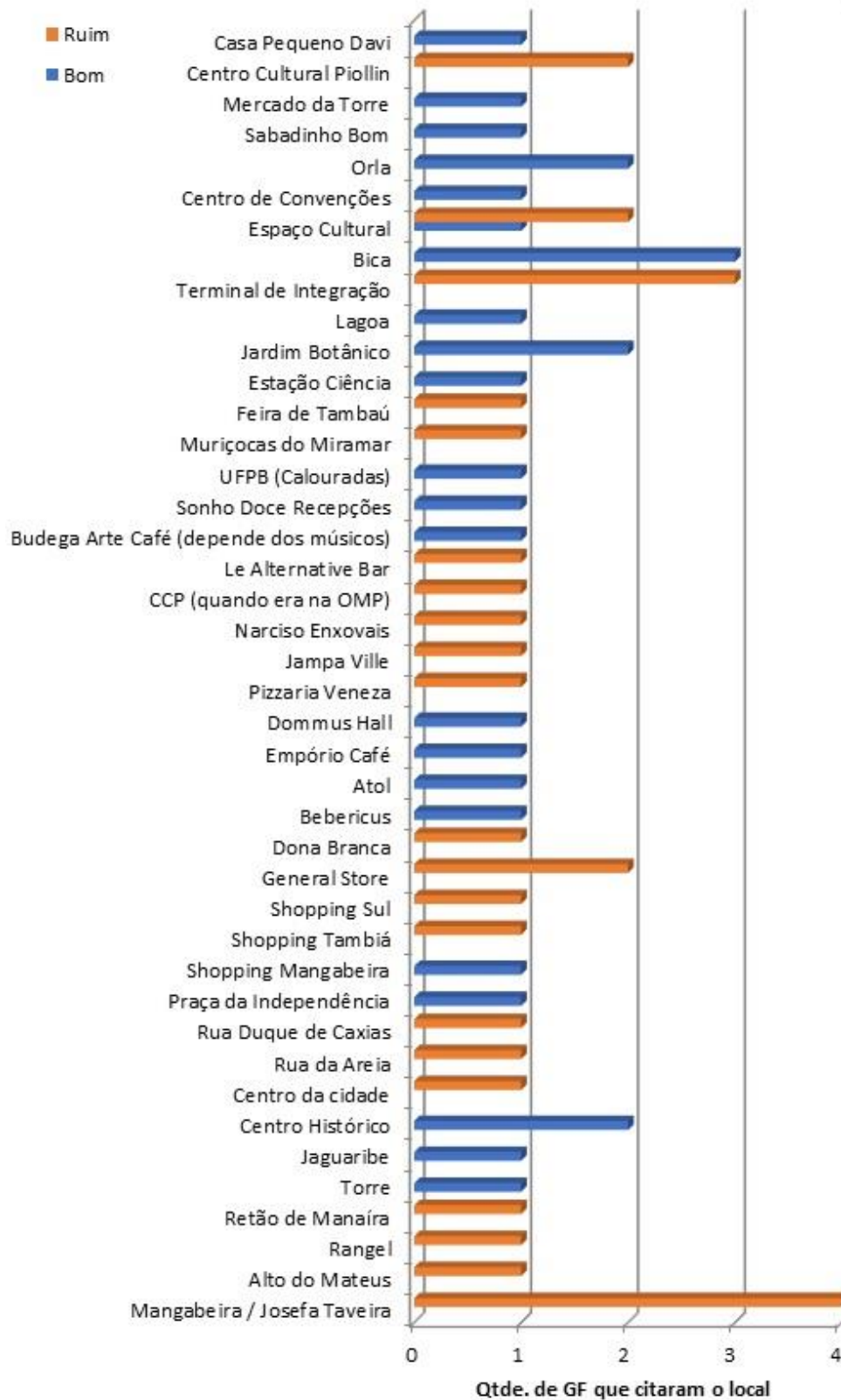


Gráfico 2 - Lugares saudáveis ou problemáticos (grupos focais)

**Lugares considerados problemáticos ou saudáveis sonoramente em João Pessoa (GF)**



O Parque Cowboy e o Forrock, ambos não mais em funcionamento, são referidos como “centros de divertimento pra todo mundo”, locais onde as pessoas levavam a família no final de semana, mas que fecharam por constantes reclamações de poluição sonora da vizinhança. Os eventos hoje se concentram em locais com isolamento acústico, como a Domus Hall, casa de show que fica dentro do Manaíra Shopping, e o Restaurante Bessa Grill.

Alguns sujeitos contestam a veracidade das reclamações que culminaram no fechamento do Parque Cowboy e do Forrock dizendo que a fiscalização é seletiva e age diferente em diferentes bairros, como Valentina e Manaíra, e apontando que há conluios feitos entre fiscais e empresários da cidade.

O som tarde da noite era baixo e não tinha “muído” com os vizinhos porque todo mundo tava ali fazendo seu comércio (H33GF2).

Diante do descontentamento dos sujeitos pelo fechamento dos dois primeiros, pergunto se concordariam com isso caso fossem vizinhos destas casas de show, e um deles aponta o seguinte:

Sou pai de família e também preciso da minha hora de descanso. Acho que ninguém aqui vai gostar de ter um vizinho tarde da noite com som alto. Isso incomoda qualquer um. Eu gosto de som, mas tem hora que não quero zoadada, mas não sei se concordo, porque, por outro lado, isso encarece tudo, bebida, etc... (H33GF2).

Estas duas citações demonstram com mais clareza o lugar que o sujeito ocupa. Ao descrever os locais como organismos funcionais porque cada um se beneficiava ali de alguma forma, temos que o som agia um elemento agregador que atraía pessoas para diversão e entretenimento e também significava o sustento de muitas outras. Está demonstrado o aspecto simbólico. Por outro lado, considerando a neutralidade de quem não ouviu os tais vizinhos e não pode atestar que todos da vizinhança trabalhavam nos locais e se beneficiavam disso, é fundamental não ignorarmos o aspecto físico lancinante que pode surgir de uma situação como essa, na qual você é constantemente afetado em sua rotina por um montante sonoro do entorno. Há, ainda, uma terceira camada nessa história, que é a possibilidade de esses vizinhos terem de fato tirado seu sustento dali, mas terem também sofrido como vítimas de poluição sonora em algum momento dentro de suas casas.

Ampliar nossa escuta para questões simbólicas que permeiam o sonoro nos permite discorrer sobre um caso narrado pelos sujeitos que compara o ato de ligar o som em

Mandacaru e ninguém reclamar, e ligar no Bessa ou em Intermares e uma viatura chegar em 10 minutos. Nestas cenas, vemos em jogo muitas variáveis que já foram postas neste capítulo, como o poder aquisitivo agindo sobre o espaço sonoro, a noção do que separa diversão de perturbação e, a meu ver, principalmente, quem são as vítimas nessa história. Pela forma que os sujeitos relatam, é como se a vizinhança toda de Mandacaru estivesse de acordo com a utilização sonora naqueles termos, e não podemos afirmar que isso é verdade, considerando as reflexões feitas sobre silenciamento físico e simbólico dessas vítimas.

Mais da metade das denúncias recebidas na CIOP<sup>183</sup> é de poluição sonora de vizinhos (sem ser show). Só vem pra delegacia se é contravenção penal. Vozes e burburinho não podem ser autuadas. A poluição sonora é um gargalo da segurança pública: o PM gasta muito tempo atendendo a essas ocorrências, muitas vezes sem decibelímetro, aí só pode pedir para abaixar o som. Vira a esquina e o som volta. Esse PM é um a menos na rua pra cuidar de homicídios e outros crimes (H1GF3).

O conflito tem, ainda, outra camada, que é o que este dono do som pretende com sua utilização, em comparação ao dono do som do outro bairro. A gama de possibilidades engloba diversão, poder, afirmação, estética, denúncia. Diversão de pessoas que aprenderam a tratar como sinônimos som intenso e alegria, poder de demonstrar influência sobre um território material tocando-o através do som, afirmação de identidade de gênero, de personalidade, de grupo social, de estética, denúncia de uma situação social, de lacunas deixadas pelo Estado, de apelo por dignidade. Nesses termos, a permissão sonora em João Pessoa é também uma permissão social.

Coexistente com essa dimensão simbólica, temos todo o aspecto físico dos malefícios do som intenso para a saúde (ABNT NBR 10151, 2019), seja ele vindo de um paredão ou de um escapamento de moto ou do gerador de comércio, porque o som é amoral (OLIVEIRA, 1989). Embora haja a necessidade de considerarmos todas as questões sociais inerentes, devemos fazê-lo sem perder o foco de nossa constituição fisiológica e de nossa condição como seres humanos para que as soluções surjam do diálogo entre as dimensões do sonoro, e nunca da unilateralidade.

As variáveis desta sexta categoria congregam duas reflexões principais: uma é a necessidade de que sons considerados muito incômodos deveriam cessar ou, ao menos,

---

<sup>183</sup> Centro Integrado de Operações Policiais, que atende ocorrências através do telefone 190.

serem controlados; e a outra é a menção sobre como relações de poder e território material resultam em territórios sonoros na cidade.

## **Análise geral dos perfis**

Na sétima categoria a ser abordada, trago o extrato analítico dos quatro perfis contemplados nesta pesquisa aliando as ideias principais de suas falas aos aspectos de presença, inserção, materialização e significados gerados pela combinação entre elementos das dimensões físicas e simbólicas do som.

Em todos os perfis, ficou clara a dificuldade de discutir a estética quando aliada ao meio ambiente. No perfil 1, alguns até chegaram a comentar a lacuna da discussão ambiental na formação de um músico, mas não souberam esboçar caminhos para que ele atue na sociedade no sentido de empoderar as pessoas para lidar com o aspecto simbólico sem ferir o físico ou vice-versa.

É necessária uma educação musical sonora, não tanto educação musical cultural, poiética, que geralmente se aprende nas escolas de música. Pensar em níveis de escuta, intensidade e contexto. A pessoa ao tocar tem que ter mais consciência dessa parte sonora sem precisar pensar muito nisso. Passar mais tempo ouvindo e refletindo e depois vamos à prática. Não é somente saber fazer silêncio, mas saber ouvir melhor (H17GF1).

Como músico e como cidadão, tem que saber que o aspecto sonoro é uma questão de saúde pública e tem também que cuidar e respeitar o simbólico. A pessoa ao tocar tem que ter mais consciência dessa parte sonora sem pensar muito nisso. Não é somente saber fazer silêncio, mas saber ouvir melhor (H24GF1).

O plano simbólico é o plano mais bonito e necessário para o ser humano, mas é perverso porque é também o plano onde mais se agride (H10GF1).

O educador musical é quem hoje está com a carta na manga para tratar de consciência ambiental (H32GF1).

A discussão do perfil 1 sobre o tema é pautada basicamente no campo estético, o que já era esperado desses sujeitos. Com isso, algumas falas demonstram casos e contextos onde o músico acaba sendo antiético, mesmo que de forma não intencional, corroborando autores que afirmam não ser a formação musical suficiente para habilitar o músico a ser

consciente do som em sua amplitude de significados para além da função utilitarista da música, da partitura ou do instrumento. Vejamos alguns exemplos com relação ao plano físico:

Tenho um colega que quando eu peço para ele falar mais baixo, responde: “você é europeu agora?”. O músico se dói quando alguém pede pra baixar o volume (H24GF1).

Quando estava no palco e alguém mandava abaixar o som, eu ficava ofendido (H10GF1).

Olha, no palco, o que mais incomoda é quando o som não tá agradável. Acho muito desagradável você tocar num som ruim. Em outras situações, por exemplo, pegar um circuito de fazer casamento em sítio. Você pegava região bem residencial assim. A gente sabe que tem vizinho ali, mas quando você é um músico contratado assim, você quer entregar o seu serviço, então falar que eu teria um nível de consciência desse assim... Não, não tenho. Agora, na minha escola de música, quando a banda “exagera”, eu tento segurar porque vai atrapalhar o andamento do meu negócio com os vizinhos (H8EN1).

Aqui, aparece novamente a barreira para que o músico avance na discussão: o repertório que está sendo tocado. Ou a gente recai na dicotomia legislação/coerção de poluição sonora de um lado, ou no simbolismo da fé ou da arte. Em ambos os casos, a discussão em geral cessa antes de frutificar para caminhos de diálogo e soluções de convivência. Uma observação importante recorrente nas falas é que a ocorrência do som intenso é mais fácil de taxar como “incômodo”. O som médio ou fraco geralmente dá muito mais trabalho para ser taxado como “incômodo”, porque, geralmente, é tratado como “frescura”.

Agora, algumas falas relacionadas ao plano simbólico:

Existe uma questão política envolvendo o Espaço Cultural e os horários de funcionamento. Não há tratamento acústico adequado nesse prédio, onde tem um monte de show de música, mas vemos milhões serem gastos em prédios de advogados, por exemplo H32GF1).

Compreender o máximo possível o contexto no qual estou inserido, entendendo que a simples presença modifica o meio (H27GF1).

É nossa obrigação passar o conhecimento de fazer o bem ao outro e passar pra frente. Empatia. A verdade é a da maioria, e pode ter alguém que tá muito incomodado e não é considerado. A verdade de cada um não é a mesma. Tem ainda a questão da saúde, porque os estragos causados fisicamente no ouvido são irreversíveis. Saúde, bom senso, educação. Numa

banda onde os músicos começam a tocar cada um mais alto que o outro, acaba tudo numa barulheira onde ninguém se ouve. O barulho persuade o leigo (H35GF1).

O momento “virada de folha” do concerto parece que tá notado na partitura (H36GF1).

Teve um artista que, diante de um problema com a energia, começou a tocar acústico. Isso fez com que a plateia silenciasse muito mais para conseguir ouvir. Começou a ser possível ouvir sons de cochicho, cadeiras arrastando e, depois de algum tempo, até mesmo esses sonzinhos da plateia se tornaram muito grandes, e a plateia foi cuidando mais e fazendo mais silêncio (H10GF1).

Toquei em formato de música de concerto uma música que minha mãe gosta, tipo Pablo do arrocha, e ela disse: “Aí é música!”. Várias crianças se interessaram em entrar na orquestra quando me viram tocando essa música de Pablo (M6GF1).

Esta última fala demonstra como o simbólico tem efeito atrativo para as pessoas, porque algum referencial ali foi acionado para que aquele evento fosse reconhecido com algo familiar, corroborando autores que discorrem sobre ferramentas de reconhecimento estético (PENNA, 2012, p. 86; FELD, 2015, p. 12).

Ressalto também a importância da postura política da categoria dos músicos, que pode aparecer tanto na racionalidade de saber que um pedido de diminuição de volume é relacionado ao decibel e não à qualidade do repertório. Podemos ver nos relatos a seguir algumas negociações que os músicos fazem entre o aspecto físico e a decisão de modificar ou não a performance por conta disso:

Em casa, que é o momento mais tranquilo que eu tenho pra estudar, pra ensaiar, mas também é o momento em que eu me conscientizo mais enquanto cidadão e tento não perturbar ou perturbar o mínimo possível os vizinhos ou os cômodos próximo. Sempre uso surdina. Atrapalha, mas é uma consciência que eu tenho que, por mais que me atrapalhe, da mesma forma que eu gostaria de estar tranquilo, sem nenhum barulho, seria uma perturbação, eu entendo que as outras pessoas também têm esse direito e gostariam, da mesma forma, de poder descansar tranquilas, sem escutar nenhum tipo de som. Então, por mais que prejudique o meu estudo ou a minha performance, ainda assim, eu faço uso dele dessas ferramentas para diminuir o som do instrumento. Agora, no momento da performance, eu penso mais na estética musical e prefiro ficar emergido ali naquele momento. Nesse momento, eu nunca me ponho no lugar do outro. Após a performance, é que eu começo a refletir um pouco, né, se eu incomodei, se eu agradei (H36EN1).



Pra mim, é até um pouco conflituosa essa relação pelo tipo de prática musical que a gente faz no grupo, né, que é uma prática musical muitas vezes ruidosa, ruidística mesmo. A ideia da gente é sempre trabalhar com essa exploração do ruído. [...] E também eu pensei nisso, nesse aspecto de tipo ‘ah, mas eu sou um artista. Eu acho que, talvez, eu tenha o direito de fazer esse ruído, uma licença artística pra fazer esse barulho’. [...] Eu me incomodava muito antes, ‘vamos tentar tocar mais baixo, não sei o quê’, mas ao mesmo tempo, eu pensei ‘peraí, a gente tem um número que não é longo, tem um tempo específico...’ e a gente supostamente tem isso sob controle, então, eu comecei a abrir um pouco... ser um pouco mais flexível quanto a isso. E isso talvez reflita um pouco a minha concepção enquanto cidadão também do espaço sonoro. Eu moro numa esquina em Mangabeira, e é um ambiente muito ruidoso e me atrapalha isso, mas eu entendo que ali a maioria das pessoas, é o trabalho delas. Tem uma oficina de moto na esquina, tem um prédio do meu lado que tá construindo e minha parede vibra com o barulho. [...] E isso, apesar de eu me sentir incomodado a ponto de quase chegar a ir lá e falar, mas eu vejo: ‘peraí, eles vão fazer isso, eles precisam fazer isso e [...] eles querem fazer isso num espaço que eles têm, um espaço designado, [...] um intervalo de tempo’. E é parecido com a minha prática, né? (H16EN1).

Toco violão, contrabaixo e bateria desde novo. Tenho formação em percussão. Sempre toquei bateria na igreja. Então, assim, a minha percepção hoje é totalmente diferente da de quando eu comecei, porque eu achava que quanto mais forte eu tocasse a bateria, mais as pessoas iam gostar. Hoje, quando eu toco bateria, eu me preocupo se eu estou cobrindo algum instrumento [...]. E quando vou estudar, abafa tudo. Se vou estudar tímpano, estudo em almofadas. Eu lembro que quando meu pai comprou minha primeira bateria, eu coloquei dentro do quarto e tentei abafar o quarto, meu pai disse que dava pra ouvir a bateria a quatro, cinco casas da minha. Imagina como era que o vizinho não tava irritado com aquela bateria. Então, eu acho que são as experiências de vida que vão mostrando que aquilo que você tá produzindo de som não necessariamente é agradável pra quem tá do teu lado, né? Tive uma namorada que se incomodava com borracha de estudo – tego tego tego tego tego. E se eu fosse estudar numa sala de bateria, o professor ia querer ouvir o som na caixa, o som real. E eu ainda acredito que o ambiente teoricamente deveria fazer a sonorização. [...] Já toquei em várias igrejas que já tinham sido notificadas por causa do som alto. Colada no muro da igreja, já era a casa. Devia ser um saco o barulho. Quer dizer, a propriedade privada sendo invadida diariamente, né, por uma sonoridade que o cara não curti. Teoricamente, a igreja é um espaço privado, mas de usufruto público, mas invade consideravelmente o espaço privado das pessoas (H9EN1).

Todas essas falas congregam fortemente a noção schafferiana do cuidado para não incomodar o outro e da percepção mais ampla daquele *momentum* sonoro, ao qual o autor chama de paisagem sonora, mas o fazem já num sentido de ampliar o que o autor parece ter

somente esboçado (2001, p. 287), que é a ideia de poder existir na sociedade enquanto ser que soa, mas aliando a questão tecnológica das máquinas sem demonizá-las.

A postura política, como forma de se posicionar artisticamente também aparece na utilização da música como catalisador de denúncias sociais:

[...] essa coisa também da situação do Brasil, do papel da universidade, do papel da arte. Eu comecei a me flexibilizar mais, tipo 'Talvez seja hora de fazer barulho mesmo pra vocês ouvirem e tentarem pelo menos, não precisa entender o que eu quero falar, mas pelo menos se incomodarem e levar elas a refletir sobre porque a gente faz aquilo'. E acredito que eu senti isso um pouco semana passada, do pessoal ouvir e sentir tipo uma canalização um pouco de toda a situação no som da gente: 'ah, tem que ser assim mesmo!'. Eu não ouvi relatos de pessoas, mas pelo rosto das pessoas, você vê que a gente tá aqui pra fazer isso mesmo, pra incomodar. Balbúrdia!

A esse respeito, falam fartamente autores contemporâneos que discutem, sobretudo, os desafios da etnomusicologia brasileira com destaque para as relações de poder político-partidárias estabelecidas no país atualmente (LÜHNING, TUGNY, 2016b; QUEIROZ, 2017b). O que fica explícito e implícito nas análises é que, em todos os casos, é perceptível como a música reflete e é refletida pela sociedade (MERRIAM 1964; FELD, 2015; EISENBERG, 2015). Nesse sentido, a estratégica inserção da figura do músico entre os sujeitos de pesquisa procurou compreender não somente os músicos que se atêm apenas aos aspectos supracitados, como também os que transpõem essa etapa e conseguem/sabem/querem falar sobre os efeitos da música na vida das pessoas e sobre o som como aspecto sonoro ambiental. Assim, seja no aspecto artístico, docente ou de contribuição a outras áreas do conhecimento, ética, escuta e emissão se encontram a partir da inter-relação entre aspectos éticos, ambientais e de âmbitos constituídos culturalmente quando são colocadas sobre a tênue fronteira que separa o entendimento físico do simbólico.

O perfil 2 tem, como tendência fundamental, o gosto pelo repertório e pela estética praticados. Perguntados sobre qual é o papel deles na sociedade quando o assunto é som, aparecem as funções profissionais da rotina de uma equipadora automotiva pautadas no gosto e na satisfação de ver um cliente que chega reclamando e sai satisfeito com o som do seu carro, porque a qualidade sonora da equalização do equipamento é um fator muito importante para este grupo, e integra, com destaque, uma série de fatores estéticos que visam demonstrar ao mundo que o carro é o reflexo do dono.

Meu carro é meu espelho, é assim que eu gosto. Eu fiz o carro pra mim, não fiz pra você. É meu jeito, aí chega um fulano de tal, um órgão público e vai dizer que não pode, cara? É difícil. Tem proibição de som, tem pra roda, fumê, lâmpada. O som desligado, fechado na mala, não pode interromper a visão do motorista, senão é multado. Acho um absurdo (H31GF2).

A propriedade visual é tida como sinônimo da propriedade do espaço sonoro, e a responsabilidade social não é acessada a partir do plano físico na mesma medida em que o direito ao espaço sonoro é mencionado a partir do plano simbólico. Isso justifica grande parte da dificuldade de aceitação dessa prática por boa parte da sociedade.

Outra coisa que os sujeitos ressaltam é como os costumes da capital diferem dos do sertão em relação ao tema. Várias falas mencionam festas habituais que acontecem nas cidades do interior da Paraíba com uso amplo de som automotivo e de paredões.

[No sertão,] você liga até um certo horário, ninguém vem lhe abusar. Abusa quando fazem reclamações à polícia. Como fica distante de SUDEMA, fica distante de órgãos que fiscalizam mais a poluição sonora, lá, vamos supor assim, tem lei e não tem. Só quando alguém vem reclamar que tá abusando demais do seu som, tá abusando demais com a privacidade dos outros, com a poluição sonora em si (H34GF2).

É muito raro [alguém reclamar] porque todo mundo gosta de som (H31GF2).

Uma questão central para que a prática desses sujeitos seja menor na capital quando em comparação com cidades do interior é a denúncia feita e a autuação atendida pelos órgãos de fiscalização. Eles demonstram conhecimento do sistema de multas da SUDEMA e discutem questões agravantes, como reincidência, por exemplo. Reclamam que o sistema de multa e apreensão do equipamento inviabiliza não só a diversão, mas o sustento de muitas pessoas, e que a população deveria, em vez de denunciar, solicitar pessoalmente a diminuição do volume, porque as multas aplicadas são altas. Citam um bar antigo chamado Calamaça, no bairro do Bessa, que tinha voz e violão, e foi fechado após denúncias de moradores de um prédio que foi construído ao lado e uma multa de R\$ 15.000,00.

Quantas pessoas perderam seu emprego? Acabou a música ao vivo, música de qualidade, não vem ninguém. Por causa de um morador. Isso é uma coisa pra se pensar. A pessoa só pensa em si próprio no Brasil. Vai terminar todo mundo, [n]essa culturinha da SUDEMA chegar e multar, e todo mundo se fechando. Beberico's mesmo mudou, não aguentou (H31GF2).

Estas três citações demonstram que os sujeitos entendem espaço material e espaço sonoro como sinônimos. Nas festas do interior, por partir do pressuposto de que todos gostam de som, estabelece-se uma visão unilateral de agradabilidade geral, o que recai novamente na discussão sobre as vítimas silenciadas. A falta de um órgão fiscalizador que porte decibelímetro nestes locais deixa brechas para o que os próprios sujeitos apontam quando dizem que “tem lei e não tem”. Para algumas pessoas, há um entendimento de que a ideia de propriedade do carro exige o dono de qualquer aspecto que extrapole seu limite visual. Assim, o som que sai daquele carro é do dono do ele e não deveria ser problema para mais ninguém. Equivale a dizer que dentro do que é meu, do meu terreno, do meu carro, da minha casa, eu faço o que quero. Isso está bem exemplificado no relato dos sujeitos sobre o fato de João Pessoa não ter campeonatos de som automotivo (por conta de uma proibição da SUDEMA), mas de ter no sertão do Estado (locais que contam com fiscalização de prefeituras e da Polícia Militar), sempre dentro de uma propriedade privada. Estas propriedades são privadas apenas do ponto de vista visual, cercada por muros, mas, sendo públicas sonoramente, o evento equivale a um feito em via pública. Essa máxima da propriedade privada se consolidou na sociedade através da ideia de propriedade visual, necessária para que as sociedades pudessem se organizar afinadas com os ideais políticos e sociais do Séc. XX, principalmente. O problema é que esta noção não consegue ser eficiente quando é ampliada e aplicada à propriedade sonora por uma série de problemas distintos, que operam de maneiras diferentes e não podem ser mensurados segundo as mesmas regras.

Outra ideia estabelecida pelas citações é a de que a pessoa que chegou antes tem mais direito à propriedade do local. Isso equivale a dizer que os moradores que chegaram para morar no novo prédio ao lado do bar antigo teriam de tolerar as questões sonoras porque seu direito de propriedade seria menor naquela situação.

Quando indagados sobre a regulamentação e a discussão com os órgãos de fiscalização, os sujeitos afirmam não serem ouvidos pela SUDEMA, principalmente.

Já teve tentativa de grupo no Whatsapp, já teve projeto na Câmara dos Vereadores, mas não deu certo. Dizem que local de ligar paredão é dentro da cidade, mas dentro da cidade, a população não quer, ou em lugares mais afastados, aí já bota a culpa nos animais silvestres, aí fica difícil pra quem gosta de curtir o som. Também tem gente que não gosta, aí tem que ver um lado e o outro (H33GF2).

Todos os sujeitos do perfil 2 afirmam fazerem várias tentativas de contato e conciliação com os órgãos de fiscalização, mas esta investidas são sem sucesso na maioria das vezes.

No perfil 3, a tendência mais evidente em relação ao tema é a vinculação ao segmento legal para compreensão e a abordagem do aspecto sonoro, o que é esperado, considerando a função desses sujeitos na sociedade e o tipo de relação e inserção social. Aqui, há que se considerar também que grande parte da sociedade não aciona ou desconhece esses mecanismos legais, o que ocasiona um grande número de ocorrências que poderiam ser evitadas se a população estivesse devidamente informada e consciente de seus direitos e deveres. Como esta não é a regra, este grupo tem que arcar com a resolução dessa bolha de impasses sonoros e, para tal, dispõe apenas dos mecanismos legais que a justiça autoriza.

Os sujeitos relatam que sua consciência sobre o âmbito físico do som aumentou depois que começaram a atuar na área. Muitos, inclusive, quando estão a lazer em algum estabelecimento, fazem um papel de conscientização junto ao proprietário. Reclamam de questões de ingerência política, já mencionados anteriormente neste capítulo, e alguns admitem frustração em meio a uma situação que muitas vezes já está azeitada para que os infratores não sejam punidos. Houve também relatos de que familiares e amigos tentam se aproveitar da posição dos sujeitos para se beneficiarem escapando de infrações, assim como outros familiares e amigos que os seguem como exemplo para condutas sonoras, principalmente os filhos. Um deles relata que já esteve “do outro lado”:

Já fui poluidor. Hoje, procuro conscientizar as pessoas à minha volta sobre a questão legal e a questão da saúde. Ouço som baixinho e saio do apartamento para ver se tá dando pra ouvir do lado de fora. Se eu fosse denunciado por poluição sonora, morreria de vergonha. A crítica vem dobrada (H14GF3).

A grande maioria preza a tolerância e o diálogo como caminhos eficientes para a resolução dos problemas com som na cidade, mas admitem que, em certas situações, esgotadas essas possibilidades, precisam agir de forma repressora.

Por fim, o perfil 4 congrega toda e qualquer pessoa que não se enquadre nos outros três, e delineia preferências de senso comum, algumas já abordadas e presentes também nos outros perfis. Os depoimentos abrangem aspectos da vida cotidiana, mas também descrevem alguns posicionamentos dos sujeitos em seus ambientes profissionais. Existe um

comportamento subentendido de permanecer em ambientes onde há desconforto sonoro por uma questão de consideração à pessoa que os convidou. Muitos sujeitos também relatam que se recompõem no silêncio após falar muito durante o dia ou estar em ambientes muito ruidosos. Sobre as profissões dos sujeitos, destaco algumas falas de engenheiros civis e também engenheiros de produção, duas áreas que entendem o som sempre a partir da ideia de um ruído indesejável que faz parte do ambiente de trabalho ou como problema a ser resolvido numa etapa posterior das obras:

A área que estuda isso dentro da engenharia de produção é a ergonomia, sempre relacionado ao ambiente de trabalho. Na engenharia em geral, o estudo acústico é bem baixo e mais focado em soluções do pós do que em prevenções do pré. Parece que o estudo aqui em JP é negligenciado. É uma demanda existente, haja vista que os moradores mesmo não percebem tanto a questão acústica quanto as outras questões. [...] O estudo de som em postos de trabalho é crucial. O que o som tá te dizendo, o que você percebe dele e que decisão você vai tomar. Numa cabine de avião são emitidos vários sons e o piloto tem que saber o que cada um quer dizer. São questões de ergonomia (H38EN4).

Vou separar em duas engenharias: larguei a Engenharia Civil e vim para a de Produção. Se eu tivesse ficado, eu ia ter que frequentar obra e nunca gostei do ambiente. Eu tenho um certo trauma disso. Eu fazia escola técnica e trabalhei contratado em obra um tempo. Lembro de uma vez eu dentro de um barracão, às vezes você tem um momento vago, e aquele barulho o tempo todo, pá, pá, pá, pá, tzzzzzzzz.... Aí você vai dizer que tem a ver com a minha rejeição, mas eu não gosto pelo barulho, ou o barulho que me fez não gostar? Eu sou mais tolerante a barulho, mas a construção civil, menos. Você já ouviu bate-estaca? Bôoommmm, bôoommm.... Hoje, mudou um pouco a tecnologia dele, é um pouco mais suave. Você ouvia o barulho do martelo subindo, dzzzz, depois largava, bôoommm, no trilho. Aí não sei se você não gosta do barulho, ou o fato de você não gostar de construção civil te faz gostar menos do barulho. É o barulho que mais me irrita de todos. Tem serra circular, quando serra vergalhão, tem a betoneira, que não é tão alto, mas é constante, shroohh, shroohh, shroohh. Ali é uma fonte de barulho que a pessoa que tem muita sensibilidade não consegue ficar. Ah, mas aí tem protetor auricular! Mas aí depende. O cara que vai trabalhar com protetor auricular o tempo todo é o cara que tá ali no meio. O cara que tá no escritório, mais afastado, não vai. É horrível. Eu associava muito a construção civil à poeira, à desorganização, mas vi que era o barulho, e esse, você não resolve. O bate-estaca, por exemplo, hoje está menos barulhento porque a tecnologia mudou, mas o objetivo não foi tirar o barulho. Foi sorte. Ninguém nunca pensou em tirar o barulho da construção civil. Usa um abafador, um protetor auricular. Na construção civil, é mais difícil, porque os funcionários rejeitam um pouco, botam porque o Ministério do Trabalho faz fiscalização. Realmente, nunca tinha me lembrado disso, o barulho que mais me irrita é esse, mas irrita todo mundo, não é possível. Reforma me irrita. Minha esposa fala que quer reformar alguma coisa, eu digo “vamos mudar de

apartamento. Comigo dentro, não. Eu tenho horror. Eu posso não estar dormindo, nada. Eu só não quero. Pode botar um som alto aí, um Wesley Safadão me irrita profundamente, mas eu acho que eu aguento mais” (H11EN4).

Estas duas citações demonstram como a negligência em relação ao aspecto sonoro físico permite a criação de consequências que vão se amalgamando no cotidiano das pessoas. Neste caso, o sujeito precisou mudar de área. A tolerância está muito relacionada à memória dependente de nossas histórias e afetos, gatilhos que ativam desde sensações táteis a repulsas ou aceites tácitos. Este último sujeito comparou essas memórias ao cheiro da casa da vó que, se sentido, o transporta sensorialmente para aquele cenário. Com o som que me lembra de algo que eu não quero viver, o incômodo é maior.

Outro fato importante é que dois dos sujeitos naturais de outros Estados apontaram não somente João Pessoa, mas o Nordeste em geral, como uma região mais barulhenta e permissiva em relação ao sonoro, e também falaram que encontraram aqui mais dificuldade para solicitar diminuição de volume porque perceberam que os interlocutores se ofendem.

Há, em linhas gerais, por parte de todos os perfis, uma reflexão bastante simplificada em relação ao debate, mesmo aparecendo de forma expressiva nas falas deles as vinculações entre o som como poluição, como elemento sonoro e as dimensões simbólicas da música.

## **Onde reside o equilíbrio entre estética sonora e responsabilidade social?**

A última categoria de resultados busca reunir as reflexões centrais a fim de responder a uma das perguntas implícita em seu título: onde reside o equilíbrio e como chegar a ele? Ele deve ser conquistado ou construído? São essas as respostas que nos colocam mais próximos a um entendimento da práxis social que define o conceito de ética sonora.

Embora grande parte dos 147 sujeitos afirmem saber da necessidade de uma maior tomada de consciência, controle e providências sobre os sons que injetam no ambiente, a discussão finda geralmente neste ponto, antes de acessarmos o campo das soluções. Ou seja, a questão está posta, temos conhecimento de sua existência, mas ficamos, enquanto sujeitos no decorrer principalmente do Séc. XX, apenas observando sem [conseguir] agir. A primeira constatação que surge do estrato das respostas dadas a perguntas com diferentes níveis de profundidade (questionário, grupo focal, entrevista) aponta o que pode estar fazendo o

âmbito sonoro gerar tantos conflitos sociais de difícil resolução: a dificuldade que temos de identificar o limite entre o que é legal e o que é ético, a linha que equilibra estética musical e sonora de um lado, e responsabilidade sonora de outro. Entre o que os sujeitos acreditam ser necessário fazer a respeito dos sons do ambiente em que vivem, são mencionados:

Sempre buscar identificar se os sons estão incomodando os demais e tomar providência quanto a isso (M4QS4).

Controlar o volume do som (M5QS1).

Acho que reconhecer até onde vai o meu direito sonoro! Dá mesma forma que relativamente respeitamos o espaço do outro (ex. Em minha casa todos tem um quarto, antes de entrar no quarto do outro eu bato a porta, pergunto se posso entrar, então eu entro), acho que deveria existir um respeito sonoro em relação a isso, o meu direito de escutar uma música acaba no momento que o próximo tem o direito de não escutar. Para isso serve o fone de ouvido, fica a dica! (H3QS1).

Ressalto que a pergunta era somente essa, sem denotar contexto positivo ou negativo, mas as mesmas pessoas, quando perguntadas se têm consciência dos sons que elas mesmas produzem, responderam, respectivamente:

Nem sempre. Às vezes recebo alguma advertência de quem está próximo (M4QS4).

Eu falo alto. Preciso me policiar em relação a isso (M5QS1).

Relativamente. Não completamente. Sou músico, passo boa parte do tempo fazendo "barulho" (SIM! Ouvir alguém estudar não é nada fácil), apesar disso, acho que encontrei um entendimento por parte dos familiares, minha mãe por vezes fala: "tô escutando nada o que tá falando na TV!" (Em referência a minha execução simultânea de alguém instrumento), meu irmão nunca reclamou. E sobre os sons do cotidiano, acabo perdendo mais por se tratar de algo que incomoda, o relativo silêncio para o músico é precioso (H3QS1).

Estas falas demonstram a desconexão que temos na sociedade entre os sons que injetamos no ambiente e a nossa consciência das consequências deles no contexto, corroborando conceitos como a diluição da culpa oriunda da ideia de emotividade e de atração da massa (SIMMEL, 2006, p. 51).

Sujeitos especificamente do perfil 1, músicos, foram os que demonstraram essa discrepância mais fortemente, em muito por conta do caráter do seu trabalho. Ao passo em



que concordam com a questão ambiental dos decibéis quando discutem a responsabilidade social do comerciante ou do professor de crianças, esse papel se ameniza e se dissolve quando o contexto abordado é o seu palco ou o seu show. Dos 64 integrantes, 7 se manifestaram com críticas veementes à atuação dos órgãos de fiscalização, e também afirmando que a intensidade em música deve ser valorada esteticamente, e não ambientalmente. Assim, com relação à sua função social, estes sujeitos afirmam que:

[A SEMAN e a SUDEMA] não devem ir atrás de autuar músico, mas têm que ir atrás de ladrão (H30GF1).

[...] o músico se coloca provocador, seja performance ou criação, interferindo no meio. Acho um problema quando estou lá [no palco] buscando um som mais ruidoso e sou coibido pelos órgãos de fiscalização (H18GF1).

Isso [a função social] não entra na função do músico, mas da organização dos eventos. O músico tem que abrir mão do volume e da intensidade por conta da ética sonora? (M10GF1).

Tal disparidade pode se dar porque trabalhar não somente com sons intensos, mas com várias texturas e dinâmicas sonoras, faz parte da atuação do músico na sociedade. O que se coloca como impasse aqui é a leitura social que se faz desse uso. Os outros três perfis também apresentam concepções diferentes para dois sons intensos, mas que têm usos muito distintos, como um gerador ligado permanentemente em área residencial ou a Procissão da Penha. Com relação ao primeiro, as respostas são, em geral, de reclamação e de incômodo. Geradores, aparelhos de ar-condicionado e ventiladores somente assumem papel positivo nas respostas dos sujeitos quando servem como “parede sonora” para um entorno barulhento ou quando constituem elemento importante na hora de dormir. Já com relação a eventos religiosos, como as procissões, ou festivos, como o bloco de carnaval Muriçocas do Miramar, a discussão torna-se bem mais delicada e complexa do que simplesmente enquadrá-los em parâmetros de decibéis permitidos, porque há uma autorização dos órgãos públicos para extrapolar os limites ambientais, tornando-os *legais*.

Assim, seja no âmbito da execução do som ou do simples debate sobre ele, os conflitos que surgem têm origem num entendimento confuso que fazemos entre os limites do *aspecto sonoro ambiental* e do *aspecto sonoro simbólico*. Não sabemos como solicitar o

que queremos do primeiro, e nos encontramos em constante corda bamba de, ao fazer isso, acabar por ofender o segundo.

Minha vizinha, evangélica e que participa de uma igreja poluidora relativiza sua ação dizendo que o terreiro de umbanda, também poluidor, faz barulho porque é do demônio (H37GF3).

Nesse entorno espinhoso de discussão, encontra-se um número enorme de pessoas que não são católicas, que não gostam de carnaval e, num sentido ainda mais contundente, que desejam “apenas” dormir durante as madrugadas em que os eventos estão passando por suas janelas. Como conciliar, no cotidiano da cidade de João Pessoa, esse entendimento? Como movê-lo de um campo de neutralidade para uma esfera onde essa compreensão assuma uma sutil e fundamental diferença, transformando-se em equilíbrio?

Assim, eu sou bem neutro com relação ao estilo que está tocando. Quem vai dizer é o decibelímetro. Quando a gente vai a um local em que o som perpassa os limites do estabelecimento, de forma a vir perturbar o sossego alheio da vizinhança, causar poluição sonora, então aquilo ali deve ser... independente se é bossa nova, ou se é voz, violão e teclado, uma zabumba, se é um culto evangélico, né, se é uma missa, independente de qualquer coisa, o alvo da questão é o decibel e não o tipo de som, se é pancadão, se é funk, tal, como eu falei. Porque um voz e o violão, eu posso controlar através de uma caixa amplificada o volume [...]. Independente do que ele bater no violão, a caixa amplifica só vai dar naquele volume. Diferente da bateria, por exemplo. Então, tem essa diferença. Por isso que, inclusive, no próprio licenciamento vem diferenciando isso aí, se o interessado tem licença só pra som mecânico, pra som mecânico, voz, violão e teclado ou pra música ao vivo. Quando ele tem pra música ao vivo, pode ter certeza, ele tem isolamento acústico. Se eu chegar lá e ele tiver com percussão, eu já autuo ele por estar em desacordo com a licença emitida (H4EN3).

A emoção tá no volume, tá aqui gritando ao lado. Depende muito do estilo. Funk, Rock, faz o corpo meio que intencionalmente se agitar. Tem a possibilidade de jogar tudo pra um fone, mas aí a grande questão que o pessoal levanta é o quão aquilo vai te dar emoção e quanto essa emoção vai fazer você tocar ou não. Existem diferenças entre tocar com algo gritando aqui [faz sinal em volta dele] ou tocar com algo no ouvido. Aonde poder experimentar isso é o grande X da questão. [...] Sobre o volume, claro que existe o bom-senso. Eu nunca tive esse problema de chegar alguém e dizer algo. Eu venho de uma bagagem com volumes mais adequados, suficientes para ouvir tudo e estar tudo claro, e as experiências que tive com outros músicos, eles também tinha essa preocupação de ter algo mais claro. [...] Aqui no Brasil, tem festa típica, de São João, você sabe que durante aquele dia, você não vai dormir bem. Litoral Norte tem um carnaval que você sabe que não vai dormir direito. Acho que no Brasil é cultural. É muito de época e de lugar. Manifestação religiosa, evangélico, católico, umbandista, uma

Marcha pra Jesus... mas têm outros ruídos também se você morar perto de estações, de rodovia... Não adianta. O ruído vai estar sempre existente. [...] Eu sou do interior, de Sapé. Lá tem encontro de paredões, mas não frequento. No interior tem muito essas coisas. Dizem que todo mundo se diverte, mas tem o vizinho lá que está tentando fazer alguma coisa, estudar, aí, a música que é pra unir, acaba por separar (H38EN4).

Pessoalmente falando, eu acredito que há sim maneira de conciliar. O meu instrumento é o violão, se não estiver amplificado, e a voz, assim, eu procuro botar o mínimo de voz possível, partir do princípio de que algumas pessoas foram ali me ver, mas outras não. Acho que a questão do gênero musical interfere muito, e a qualidade do som também. Som com mal contato incomoda, mesmo baixo. [pergunto se ele já modificou alguma coisa na música dele por pensar na responsabilidade sonora no momento] Sim. Não há um mal que não traga um bem. Quando eu toco, eu esqueço muitas vezes... Eu costumo dizer que eu compreendo aquelas pessoas que quebram guitarra em show, em palco, porque dá vontade de fazer isso com o violão às vezes. De tá tocando e querer torar as cordas tocando e que se dane, que se lixe... Tô nem aí se vou desafinar ou não. Levantar da cadeira e gritar pro céu. Isso dá vontade de fazer [...]. Me sensibilizo muito, mas tenho que me conter, né? Dependendo do lugar, eu não posso fazer isso (H5EN3).

Eu, geralmente, me incomodo muito como todo e qualquer barulho. Barulhos de ar-condicionado, ventilador, celular tocando, mensagem chegando, uma TV ligada enquanto eu tô estudando, um passarinho cantando, assim, me incomoda bastante. Desde criança, eu me sinto muito preocupado em relação a essas coisas. Então, quando eu estudo, eu sempre ponho na minha cabeça também que não existe só uma forma de estudar. Não é só tocando que a gente estuda, então, dessa forma, eu tento conciliar o respeito que eu tenho pra os que estão à minha volta, e também a obrigação de fazer o meu trabalho da melhor forma possível. Eu sou o único músico da família. Minhas irmãs costumam se incomodar bastante quando estou estudando um estudo técnico. Os vizinhos não se incomodam tanto, mas é uma relação de certa forma tranquila. Eu procuro não atrapalhar e também espero que eles não me atrapalhem. Ninguém da minha família é assim, muito pelo contrário. Meu pai gosta de escutar música bastante alta, minhas irmãs também. Eu que costumo incomodar mais. Até no momento que estou assistindo a um filme, eu costumo me incomodar com o volume da televisão ou do cinema também, me incomodo bastante. [...] Não sei como eles pensam na exibição de um filme no cinema, mas, em alguns momentos, o som chega a ficar saturado ou faz com que eu perca o interesse naquela cena (H36EN1).

Eu acredito que sim. [...] Na minha função, seria de pensar exatamente isso, né. Onde a gente tá, o que está ao nosso redor, eu falo de espaço mesmo. É o quê? É um ponto no meio do centro, de noite, quase não tem casa, só comércio fechado, ou a gente tá numa vizinhança, num bairro de moradia. Essas informações, [...] de antemão, saber esse espaço e daí fazer seu número, seu espetáculo, seu show dentro dessa perspectiva: 'Ah, então a gente não pode tocar peças muito altas ou, se a gente for tocar, a gente toca

num espaço curto [de tempo]'. E daí, moldar o nosso número, até porque a gente trabalhar com música experimental e música improvisada, a gente não tá preso a um repertório. Tem liberdade de mexer nos nossos parâmetros. Em vez de fazer um *crescendo fortissimo*, a gente faz um *crescendo* rápido e diminui. E... e, pessoalmente, pra mim, enquanto cidadão e músico também, eu gosto de, se for possível, avisar às pessoas: 'Olha, a gente vai trabalhar com alta pressão sonora, então, seria importante vocês trazerem protetores auriculares ou se quiser sair, deixar um espaço que seja fácil pra vocês transitarem'. [...] Teve um concerto no Espaço Cultural que não sei se a gente pediu também, e eu levei, porque era um compositor mineiro, Henrique Iwao, que a peça dele é quarenta e cinco minutos tocando painéis amplificadas. Painel já é alto. Ele amplificava as painéis. Quarenta e cinco minutos sem parar, e eu lembro que esse evento foi um evento traumatizante. Eu trouxe protetor auricular, eu e minha namorada [...]. E daí eu via as pessoas ficavam assim [faz cara feia, encolhe os ombros e tampa os ouvidos]. Eu vi gente saindo e passando mal. [...] Tinha umas vinte pessoas. Umas cinco saíam. (..) Acho que nunca ouvi uma coisa mais alta na minha vida [risos] e eles não avisaram. Acho que nesse caso, seria prudente ter avisado às pessoas. E a gente ficava num espaço que era uma sala grande, naquelas salas do Espaço [Cultural] que têm oficinas, que têm até um negócio no meio que você pode tirar e fica uma sala gigante e era isso. Um dum lado, eram dois músicos batendo painel e o pessoal ficava meio que no meio aqui, então era até meio complicado pro pessoal sair, tinha projeção também. [pergunto se era a concepção do compositor, colocar o público numa espécie de redoma] Acho que não, que foi pela configuração do espaço. O nome da peça era *O Brasil não chega às oitavas*. Na projeção, tinha futebol, aí quando fazia um gol, eles tocavam nas painéis até o si, tã, tã, tã, tã, tã, tã! Não chegava no dó [risos] (H16EN1).

Têm certas abordagens que a gente passa muito rápido por ela, mesmo estando dentro de uma universidade que está formando músicos. Se a gente tivesse tendo essa formação desde criança, esse tipo de consciência.... É igual negócios e música. Existem possibilidades, então, só de estar descortinando esse assunto... Talvez, eu nunca mais vou pensar da mesma forma, porque, você me fez pensar nisso agora com outro olhar. Então, é possível, agora, a gente precisa trabalhar isso melhor porque raras vezes eu vi esse assunto ser tratado (H8EN1).

Qual é o local adequado pra uma ciranda se apresentar? É dentro de um estúdio? Eu não sei te responder. [...] Qual seria o local adequado pra uma banda de heavy metal? É subjetivo. Pra um terreiro de candomblé? Dentro de um lugar fechado? Eu não sei. Eu acho que não. Agora, eu acho que templo evangélico tinha que ser isolado acusticamente. Algumas igrejas católicas também. De modo geral, igreja. Eu não sei se um terreiro teria que ser fechado. Concilia Isolando o máximo possível. Isolando! [pergunto se mesmo que isso comprometa a estética sonora] [ele respira pesado] Sabe o que eu acho, Ju? Acho que isolar o som em troca de não ter briga com vizinho é o melhor. [...] Não sei, sinceramente, pra mim, ainda acho que é isolar acusticamente, mas aí eu tô falando com a minha visão limitada, entendeu, porque eu não gostaria jamais de isolar um grupo de maracatu. Não dá pra fazer isso, não tem como fazer isso. Como que um grupo de maracatu

ensaia? Tem que ser em espaço aberto, entendeu? E em espaço urbano, é difícil deslocar cinquenta pessoas pra um local isolado (H9EN1).

Quem não atrapalha espera não ser atrapalhado. Quem atrapalha espera poder ter sempre o direito de fazer isso, porque acredita estar dando ao outro este direito quando atrapalha. Retomo a discussão sobre a obra baumaniana feita por Silva (1997) sobre a segurança que conquistamos na ética moderna, com todas as aspas do que e para quem essa segurança representa algo e de que maneiras. Esta segurança, ainda que em nível um pouco menor, aparece agora acompanhada da ideia de felicidade que seria, segundo a acepção de Bauman, oriunda do pensar sobre o Outro com responsabilidade. Mas o que a ética pós-moderna traz de dadivoso é também o seu maior perigo. Tendo alcançado o maior grau de liberdade que já tivemos até hoje na história, nos encontramos órfãos de princípios universais contra os quais nos rebelar, necessitando de uma (re)personalização da moralidade (SILVA, 2013, p. 43). Estamos num momento da história onde a responsabilidade moral se encontra na linha de chegada. Ou seja, chegamos! Aonde? Chegamos numa época onde a convenção tornou-se medida moral. Silva nos lembra que Bauman distingue ética, entendimento de questões de heteronomia estabelecido por regras, de moral, oportunidade de transcendência do ser, não estabelecido por regras (2017, p. 88), e que a ambivalência dessa questão é orbitar entre os dois rostos dessa moralidade que liberta na medida em que nos faz reféns. Silva indaga: maldição ou ocasião? Qual será a identidade da ética pós-moderna? Assim como Schafer deixou a tese dos projetos acústicos para ser escrita, Bauman deixa para o sujeito a responsabilidade de construir essas relações para além do terceiro ou quarto indivíduos, mas não fala sobre os meios adequados para se realizar essa modificação, o que rendeu a este autor uma crítica severa por parte de Silva (1997, p. 116) que reconhece, contudo, que, no aspecto analítico, Bauman se sustenta.

O equilíbrio entre a estética sonoromusical e a responsabilidade sonora vigente no contexto será o sinônimo da ética sonora daquele lugar.

## **Considerações**

Araújo nos lembra da responsabilidade que repousa sobre nós, pesquisadores acadêmicos, ao fazermos o delicado trabalho de “tradução cultural” dos sujeitos, dos contextos e das inter-relações com a literatura a partir desse nosso lugar de estatuto

privilegiado (2016, p. 14). Nos assombra a unilateralidade e o perigo de, com a melhor das intenções, descontextualizar a fala do Outro<sup>184</sup>, porque, se houvesse um subconsciente da academia personificada, ele seria essencialmente europeu-ocidental, masculino, branco, cristão, heterossexual e misógino. Haja terapia, entendida aqui como o trabalho de campo e escrita exaustiva, para dar conta de ir dissolvendo essas crenças limitantes, para que possamos nos curar!

Sob essa oração acadêmica é que estão organizadas as considerações deste capítulo, que retomam e respondem ao quinto objetivo específico da pesquisa, de compreender os processos e aspectos das relações existentes entre a história, a vivência e a constituição da ética sonora para / destes indivíduos, desnudando concepções, visões e ações desta ética.

A primeira delas consiste no olhar aproximado da simbiose entre as dimensões física e simbólica, definidoras da ética sonora de um determinado contexto, que um olhar aproximado da análise e dos resultados trouxe. A fala dos sujeitos deixou claro que esta simbiose não é necessariamente boa ou ruim, pacífica ou belicosa, mas é obrigatória, composta de proporções diversas dos dois âmbitos que são definidas com base na apreensão nem sempre consciente da presença, da inserção, da materialização e dos significados que o aspecto sonoro carrega e que também recebe.

Apesar de vivermos numa sociedade que é essencialmente visual, o aspecto sonoro, quando ausente, nos deixa muito mais estarecidos, porque é a partir dele que estabelecemos nosso senso primário de localização. Poderíamos fazer uma analogia com o contrabaixo numa banda. A maioria das pessoas não o percebe prontamente, mas, quando ele para, todos identificam de imediato. Talvez o som, na sociedade visual, esteja fazendo esse papel “dos bastidores”.

Merece destaque também considerar que o abismo existente entre o plano legal e o plano ético na legislação sonora no Brasil provavelmente não seja um problema, mas uma característica do texto legislativo. O conflito está na nossa consciência de viver em sociedade e na nossa ideia rasa acerca da nossa postura ativa em relação ao sonoro. Moradores que fecham rua pra fazer festa e, por estarem com o som baixo, dizem não estar causando problemas. Embora seja comum, aceito, costumeiro, é um problema sim impedir a passagem em via pública, direito não só de outros moradores da rua, como de outras pessoas que

---

<sup>184</sup> O Outro baumaniano.

desejem por ali passar. O simbólico também não pode ferir o físico. A cordialidade não pode ser tomada como medida para justificar uma postura que não é cordata.

O conceito de ética sonora se coloca como uma compreensão de cada contexto que não passa pela esfera de valorar ou autorizar o uso da intensidade, do tipo de repertório, nem das razões pelas quais as pessoas fazem desta forma. O que é ético sonoramente para entusiastas dos paredões é a intensidade, é o repertório. A ética sonora é o conjunto de entendimentos que funcionam para um determinado fenômeno. Obviamente, é mais fácil chegar a um entendimento comum de ética sonora ao considerarmos um som menos intenso, mas essa não é uma relação dicotômica, porque não exclui a possibilidade de discutir a ética de um som intenso.

Ao passo em que há uma concordância entre os sujeitos de que a nossa conscientização a respeito do aspecto sonoro ambiental é papel de todos, existe uma hesitação grande ainda sobre a aplicabilidade dessa conscientização como postura ativa. Isso não precisa soar como uma fiscalização, burocrática e como decibelímetro em mãos, mas fiscalizar no sentido de saber o que queremos, saber como solicitarmos e saber quais resultados gostaríamos de obter. Nossas responsabilidades comuns acabam ficando atrás da compartimentação de funções, na atribuição ao outro e na crença de que, assim como o outro gerou, é ele que irá resolver.

Sob o aspecto físico, podemos comparar a poluição sonora a um tapa na cara que a pessoa leva várias vezes, mas que não deixa marcas visíveis quase nunca e não tem materialidade. Sem marcas e sem testemunhas diante de um aspecto imaterial, a sensação de impotência é muito grande. O som age assim como um invasor intangível e nos torna tacitamente reféns de um tipo de invasão que não admitimos mais, como sociedade, com relação a outras poluições. Não aceitamos água suja na torneira, não aceitamos comida feita em condições anti-higiênicas e não nos sentimos tão constrangidos em solicitar a resolução do problema quanto quando nos vemos numa situação em que precisamos bater na porta de nosso vizinho para solicitar a diminuição do volume sonoro. Assim, o que é entendido como tradicional tem duas frentes a se considerar: (1) o aspecto físico que está posto e é aceito junto ao simbólico como mantenedor de questões identitárias, e (2) o aspecto físico que está posto e é tolerado como um resíduo desse fenômeno. Neste segundo, como o incômodo vai estar sempre mais ou menos atrelado a alguma porcentagem da dimensão simbólica da ética sonora, a postura ativa de manifestar-se no sentido de reivindicar direito físico é muito difícil

e considerado quase como uma subversão ou, nos melhores dos casos, como “cabelo em ovo”, coisa de gente que fica arrumando *muído*<sup>185</sup>.

Há também o outro lado da questão do aceite. Se o som da britadeira é um mal necessário que tem duplo aceite, do trabalhador que entende que está incomodando, e nosso, que entendemos que ele precisa terminar o serviço, o que é o som da música? No caso de João Pessoa, verificou-se que o aceite da estética e da performance de um show musical ou de um culto religioso não é suficiente para que se entenda esses sons como necessários. Para quem os acessa fora da dimensão simbólica, isto é, de um lugar do qual esse som não ative referenciais de significado pessoal, de fé, de identidade de gênero, de poder, de estética ou de estado de espírito, ele tanto não é necessário, quanto é muito desnecessário, e aí, inevitavelmente, recai nas categorias de poluição sonora e de perturbação do sossego.

Corroborando Bauman (1998), concluo que nosso entendimento para questões físicas do sonoro está fortemente embasado ainda na ideia moderna de ética, que é externa ao indivíduo, respaldada por uma autoridade, uma ação moral baseada na lei e que teoricamente deveria nos prover segurança. E, por outro lado, o nosso entendimento simbólico se situa mais na esfera da ética pós-moderna, onde não há mais uma agência como Estado ou Igreja, embora não seja um retorno à ética universal do ideal grego, porque as ações são mais caracterizadas como comunitaristas do que universalistas. Assim,

Não são todos os comportamentos que podem ser justificadamente considerados proposições éticas. Contudo, podemos considerar que o estudo dos juízos, da aprovação ou reprovação de determinada população ou até mesmo sociedade em si pode nos dizer que tipo de *ethos* foi estabelecido, servindo de base ao julgamento de certo e errado (SILVA, 2013, p. 97).

Este julgamento, apresentado neste capítulo segundo as falas dos 147 sujeitos, é o que baliza a vivência da ética sonora no cotidiano dessas pessoas quando elas estabelecem uma visão desse conceito, quando o reconfiguram através das relações entre o que se entende como tradicional, o que se faz como atual e o que se espera como vindouro.

---

<sup>185</sup> “Muído” seria, no Nordeste, um sinônimo de “treta” ou de “frescura”. É dito de alguém que, por não ter o que fazer, fica apontando coisas que não existem.



## CAPÍTULO 7

### **Caminhos para pensar uma ética sonora no mundo contemporâneo**

Este capítulo está construído com base em quatro dimensões centrais: 1) os pilares epistemológicos relacionados à ética e ecologia sonora e aos impactos físicos e simbólicos do som; 2) os diálogos e confrontos das perspectivas conceituais que subsidiam o trabalho com questões empíricas que vêm sendo construídas ao longo da minha trajetória humana e profissional ao longo da última década; 3) problemas e questões levantadas pelos participantes da pesquisa; 4) em problematizações sobre como, a partir dessa perspectiva construída no âmbito da construção do conhecimento e na construção intelectual sobre o tema, esses elementos dialogam ou não dialogam com o que acontece no mundo empírico em João Pessoa.

Dos conflitos evidenciados nas falas, das relações por elas evocadas com a literatura, e da resignificação da minha própria leitura sobre o tema, que transversalizou a esfera do sonoro a partir de uma experiência ruim para, onze anos depois, culminar nesta tese, apresento algumas proposições que visam refletir sobre implicações e aplicações da ética sonora na sociedade.

### **Perspectivas para a ação baseada numa ética sonora**

#### **Criar uma cultura coletiva acerca do som e seus impactos na vida humana**

Nas falas dos sujeitos do Capítulo 6, foi evocada por diversas vezes a discussão sobre o som ser necessário ou não a depender do contexto e da inserção dele numa dimensão física, simbólica ou em ambas. Se o som de uma furadeira é necessário para que uma obra tenha andamento, gerando tolerância em nós (embora, não necessariamente um aceite), onde se situa o debate do *necessário* quando o som é musical? O que configura e justifica a necessidade do som simbólico? Geralmente, essa resposta não será encontrada nos mesmos termos dos elementos que usamos para autorizar aquela furadeira a funcionar. Que fatores operam em nossa compreensão quando ouvimos que alguém morreu por falta de música? Se a sua resposta está neste momento situada no campo da surpresa ou do absurdo, saiba que

você não está só nessa percepção. Defendo, nessa primeira perspectiva, que isso acontece porque ainda não criamos uma cultura coletiva acerca dos sons – de todos eles – e da sua indiscutível e profunda influência em nossa vida. Assim, apesar de parecer que ninguém morre por falta de música, sou levada a constatar que isso pode, de diferentes formas, acontecer. Afirmo isso com base na minha observação e por uma série de outras teorias que mostram que nós precisamos de música quando estamos alegres (VEIGA, 2013), tristes (SCHAFER, 2001 p. 354), celebrando a vida (FÉRAUD, 2017, p. 23), encarando a morte (QUIGNARD, 1999, p. 121; CAMPESATO, 2012, P. 249; CONSTANTINO, 2014, p. 66), para se concentrar (SCHAFER, 1991, p. 67), para se desconectar (NOVAK, 2015, p. 125), ou para fazer rituais sem os quais a vida não é vista como possível (BLACKING, 1973, p. 89; NASSER, 1997, p. 243; WISNIK, 1999, p. 35). Tal presença e força da música e do som em geral na nossa vida nos leva a percepção de que, em um primeiro plano, precisamos criar uma consciência coletiva sobre isso.

Nessa direção, a discussão sobre o sonoro ainda não está posta na sociedade, a exemplo do que vem acontecendo com o movimento vegano, com o qual teço aqui uma analogia que ilustra o debate que quero propor. Especialmente nos últimos cinco anos, o veganismo tem ganhado espaço na mídia massiva e também nas redes sociais através de adeptos do movimento em suas variações de aplicação ao estilo de vida, do *soft vegan* ao vegano abolicionista. Tal reflexão poderia ser aplicada também ao movimento feminista, ao movimento antirracista, ao movimento indígena, todos vinculados a questões que estão nas esferas social e legal da sociedade e fundamentalmente ainda enfrentando grandes desafios no âmbito cultural. Vou me pautar aqui com mais destaque no exemplo do veganismo porque, embora já haja entendimento e concordância sobre algumas questões básicas como o direito à vida, a criação de uma cultura coletiva que não só entenda, mas que aplique essa compreensão é algo que leva tempo. No caso do debate de uma consciência ética sonora, tal perspectiva é ainda mais distante e já foi materializada em partes por alguns autores como Schafer (1991, 2001), Feld (2015) e Sakakeeny (2015). Voltando ao veganismo, pensar sobre qual é a medida que baliza na nossa cabeça qual animal tem direito a direitos, que deve ser protegido em seu habitat natural ou ainda, o *pet*, que recebe amor, proteção, e em alguns casos uma quase humanização; do animal que tem o direito à saúde, por exemplo, assegurado única e exclusivamente se for para ter como fim o benefício ao homem. Basta pensarmos em programas de televisão que tratam, na mesma edição, do “animalzinho de estimação”, visto, enxergado, cuidado, querido, mimado, parte da família, e do “produto”, cabeça de gado,

número, produção, escravidão, servidão, que vira comida, roupa, sapato, que tem extirpado de si até a última gota possível de vida, embora, no fim de uma existência muitas vezes miserável, passe pela falácia chamada por muitos de “abate humanitário”. Descreva para você mesmo neste momento uma forma humanitária de matar um animal. Nós sabemos que isso não existe. Por isso, construímos e mantemos uma cultura coletiva que sustenta essa discrepância pautada na ilusão de termos várias verdades que atribuímos a seres que, no fim das contas, não estão no planeta para nos servir, mas para existir. Se a nossa sobrevivência em algum momento dependeu do usufruto das partes de um animal, este não é mais o nosso caso há muito, muito tempo, mas a *verdade* da cultura construída coletivamente é tão forte que transpassa quase todos os âmbitos da nossa sociedade, da nutrição ao plano político.

Da mesma forma, algumas verdades constituídas em torno da música e do som são construções que foram feitas com base em experiências individuais e ainda não passaram pelo debate e o reconhecimento coletivo mais profundo no plano da ética e do engajamento social. Por um lado, porque ao músico, foi atribuído tão somente o papel de soar e de entreter, corroborando autores que mencionam a formação compartimentada deste profissional (SCHAFFER, 1991, 2001; OBICI, 2008). Isto foi demonstrado por vários sujeitos do perfil 1, quando dizem que “no momento da performance, não se colocam no lugar do outro” (H36EN1) ou quando dizem que a função social “não entra na função do músico, mas da organização dos eventos” (M10GF1). Os próprios músicos, muitas vezes, não sabem para onde direcionar a discussão quando ela extrapola a esfera estética e acessa o debate físico da poluição sonora (BASTOS, 2017). Deveria eu, músico, pensar nessas questões em detrimento da minha performance? E, por outro, porque toda a discussão sobre os poderes de cura e de perigo do som e da música têm sido relegadas a ninguém. São duas frentes extremamente potentes que vêm se desenrolando na sociedade de forma não controlada, não analisada e, portanto, não consciente. A gente, como sociedade, em linhas gerais, acredita que quando o som se torna um problema, devemos acionar não um músico, mas um policial ou, quando alguma doença se instala, um médico. Isso ficou bastante claro no Capítulo 6, como reitera o sujeito que diz que “mais da metade das denúncias recebidas no telefone da PM, 190, é de poluição sonora, um grande gargalo da segurança pública” (H1GF3). Esses policiais estão sendo acionados para atender a questões que só chegaram a certo ponto por uma falta de materialização de debate sobre o som. São acionados porque as pessoas acham que a única saída é pela repressão, porque o caminho a ser feito pela educação ainda precisa ser trilhado.

Na prática, contudo, esses profissionais também não sabem o que fazer, porque não fez parte da sua formação profissional a abordagem do som e da música e como tratar uma pessoa que diz estar doente por causa do som. Assim, nem o músico, o médico, policial, advogado, professor, nenhum profissional está apto a debater a questão, porque, além de não terem contemplado isso nas suas formações profissionais, não contemplaram também na formação humana. Nós não ensinamos os nossos filhos a lidar com o sonoro, porque nossos pais também não nos ensinaram.

Baseada nesse raciocínio, essa categoria está relacionada à quinta, que visa estabelecer ações para mobilizar estratégias, mas aqui, além das ações, há uma primeira diretriz que precisa ficar evidente: a de que, enquanto o debate sonoro não se tornar, como tudo, algo coletivamente compartilhado, não haverá uma cultura constituída sobre a música e suas implicações estético-sonoro-visuais, o som e sua inserção social em geral, e a possibilidade de problematizarmos os impactos de tais fenômenos na vida humana. Toda cultura é coletiva, mas não absolutamente. É a emotividade da massa, descrita por Simmel (2006, p. 51-52), que faz com que tenhamos uma consciência individual do som e sobre o que podemos ou não fazer com ele visando o bem comum, e uma consciência coletiva, que dilui a nossa capacidade de pensar e pesa os impactos a partir de eufemismos. Essa relativização se observa na fala de um dos sujeitos quando relata: “Na noite de Natal, deixei som a noite toda e não sei se incomodei alguém. Se eu me sinto incomodado pelo som de alguém, não reclamo. Me seguro” (H12GF2). Ou seja, na celebração com entes queridos, pensar sobre os impactos físicos do som não passou pela cabeça desse sujeito, mas, ao ser colocado no lugar da vítima física, imediatamente ele é colocado à força na situação e pensa sobre ela.

Discussões com algum nível de concretude já existem também em planos físicos que também estão conectados à ética na sociedade como o trânsito, a destinação do lixo, a qualidade da água, o tratamento de esgoto. Já existe um trabalho de entendimento e consciência de que são questões necessárias, embora ainda haja muito que se fazer em relação a cada uma delas. A similaridade entre todas essas questões sociais é que o conflito existe porque existe a perspectiva e, uma vez gerado o debate, a sociedade começa a se mover de forma a trazer para um plano concreto esses entendimentos que estavam embrionários e confortavelmente guardados em algum lugar do subconsciente.

Debates desse tipo sobre a música e o som ainda não existem. Não são pauta de nenhum curso de graduação, não fazem parte da formação humana na intimidade do lar, na

sala de aula, no convívio social e nas atribuições profissionais. As pessoas têm algum nível de compreensão individual, algumas delas até discutem de forma tangencial à questão, mas a sociedade está longe de acessar tal debate e considerar a complexidade que o permeia. Como não há discussão, não há problematização e, portanto, não há movimento coletivo nem respaldo social. O desafio é tornar esse debate socio e culturalmente relevantes.

A partir dessa perspectiva mais geral, apresento a seguir outras categorias que de forma mais específica pensam em tais relações. Nós precisamos ter consciência de que o som, quando é um problema, é um grande problema. Precisamos ter consciência de que isso deve ser um debate coletivo e uma cultura a ser perseguida e constituída. Tendo consciência disso, precisamos alcançar a compreensão do caráter extremamente definidor do campo simbólico do som e da música de forma complementar e atrelada às implicações que o plano físico traz. Precisamos ampliar o nosso entendimento para além do plano da legalidade e da hegemonia da dimensão visual, porque ambas estão, há décadas, atuando em detrimento da resolução do problema, andando em círculos e longe de uma saída. Precisamos construir pontes que possibilitem o diálogo sobre escuta e proposição sonora de forma a nos auxiliar, entre outras coisas, a distinguir o silêncio do silenciamento sonoro. Precisamos acessar material e concretamente o plano sistêmico e quântico que já existe e nos influencia enormemente, nos dando de volta exatamente o que emanamos para ele. Vamos às especificidades geradas a partir da literatura, dos sujeitos e das análises sobre as rupturas éticas feitas nos capítulos anteriores.

### **Entender e trabalhar na sociedade a ideia de que o som transcende a dimensão física**

O simbolismo sonoro é um dos cerne da investigação etnomusicológica (MERRIAM, 1964; BLACKING, 1973; TURNER, 1998; FELD, 1994, 2015; BASTOS, 2012a, 2018). É inerente à nossa humanidade atribuir valor simbólico aos elementos da vida, e fazemos isso de uma forma tão visceral que o simbolismo se torna maior do que o elemento em si e capilariza o seu significado para tantos âmbitos diferentes das nossas vidas que, se fossem desconsiderados, talvez resultassem num elemento que não reconheceríamos se observado isoladamente, quando ouvido fora de um contexto simbólico. Assim é com o som e, principalmente, com a música. É por isso que comprávamos, até bem pouco tempo atrás, CDs no setor de “música” das lojas de departamento, e não no de “limpeza” ou de “utensílios”. Nós consumimos o significado das coisas.

E, mesmo dentro desse campo de significação, há também divisões entre o que um considera musical, ruidoso, adequado, descartável, cultural. Atribuímos características como essas *a partir* de um lugar embebido do que nos constitui. Assim, o simbolismo não vai identificar características físicas dos parâmetros sonoros, porque, desse prisma, duração pode ser pertencimento, conforto, carinho, rememoração do ambiente uterino. Intensidade, evocar estética, emoção, unidade, empolgação. Altura pode ser memória, história, desejo e intenção. Timbre é reconhecimento, inclusão, sapiência, sentido. Os significados simbólicos existem independentes da nossa vontade ou consciência. A maioria de nós não se dá conta, mas, ao evocar relações conflituosas, serão eles os primeiros a virem à tona, demonstrando claramente o que aquele som significa para nós como seres individuais, como parte de um grupo, como integrante de uma sociedade.

A partir disso, explicam-se várias nuances sonoras e como os contextos reagem, respondem, influenciam e se conectam a elas. Os aceites, os afetos, as tolerâncias, as negociações, as compensações, as sensações táteis, enfim, vão sempre demonstrar a existência da dimensão simbólica do som, corroborando os conceitos de *flow* (FELD, 1994) e acustemologia (FELD, 2015), e evocar a emergência planetária das éticas ambiental, social e mental (VEIGA, 2013). Isso se observa muito claramente numa fala específica de um dos sujeitos ao comentar repertórios dos quais não gosta, retomada do Capítulo 6 aqui, em parte:

Eu falo com caras mais intelectualizados, que não é só músico, que estuda, os caras nunca me dão a resposta que eu quero ouvir. [...] eles falam que depende da cultura. Não, cara! Não presta, fala logo! [...] Dizem que Wesley é música pra balada. Eu não ouço porque eu odeio. Eu não quero que ouça (risos). Me agride! (H11EN4).

Os aspectos que levam esse sujeito a se sentir agredido por música podem não estar claros, mas isso não significa que a agressão não exista. Materializar o sentimento sobre um repertório musical só é possível dessa maneira porque o sujeito acessou naquele momento todo o arcabouço simbólico dele, carregado de outros afetos e sentidos constituídos em sua história com os sons e a música. Vamos continuar com o exemplo do cantor Wesley Safadão e pensar também na cantora Marília Mendonça, atualmente com grande projeção na mídia nacional. O nome do artista vende a construção de uma imagem performática. Nessa engrenagem estética estão a equipe, a agenda de apresentações, os locais escolhidos para os shows, as formas composicionais, a definição do repertório, a velocidade de lançamento de

*hits*, o formato de show, os produtos gerados após cada apresentação, as conexões comerciais verbalizadas, o estilo do cantor principal, sua voz, seu timbre, suas roupas, sua maneira de se portar no palco e sua representatividade, entre muitos outros fatores. É um conjunto de elementos que encontra ressonância em seu público porque vende mais do que notas musicais. Eficientes em cumprir a demanda de um nicho que procura música para consumo rápido, o que estão sendo veiculadas aqui são performances.

O mais importante é estar ciente de que uma análise simbólica como essa, que pode ser feita com qualquer estilo ou gênero musical, somente é possível se estiver absolutamente desvinculada e independente justamente da valoração simbólica. Do contrário, passa de análise a olhar avaliativo.

No plano da ética sonora, isso se manifesta, em primeiro lugar, no ato puro e simples de ouvir o outro, num sentido anterior ao da réplica que urge em acontecer. Ouvir para apreender e compreender o que se ouve é despir-se do seu simbolismo por um instante, o que não significa necessariamente liberar espaço para colocar outro no lugar. Aliás, esse é um dos menores perigos que se corre ao falarmos de simbolismo sonoro, mas, aparentemente, é o que mais deixa as pessoas ansiosas e temerosas, talvez pelo poder que o som e música têm em nossas vidas. Como é intangível, mas toca, é imaterial, mas existe, é amoral, mas significa, temos medo de que nosso simbólico, ao ser atacado, suprimido ou, como neste exemplo, simplesmente neutralizado, leve com ele o que *somos*, como *existimos*.

Contudo, internalizar o simbolismo alheio não é imediato, fácil nem instantâneo, porque é preciso constituir algum nível de *sentido* que se conecte minimamente aos valores e entendimentos de quem ouve. A esse respeito, estão bastante conectadas as discussões do Capítulo 6 sobre fé e som, na qual os sujeitos dizem que, perante a “barulheira” religiosa alheia, “melhor seria comprar um pão e dar aos pobres para louvar o santo em questão” (H24GF1), e que cantar para Oxum de madrugada seria um problema, mas para Nossa Senhora da Penha, não é. Nessa conjuntura é preciso trabalhar socialmente a ideias de que os significados e valores que permeiam uma música e as relações que as pessoas estabelecem com ela, são elementos que devem ser valorizados e respeitados, mas que fazem parte de um conjunto de direitos e formas de identidade cultural que não podem ser sobrepor ao conjunto de direitos do outro. Isso significa que as relações simbólicas devem ser respeitadas, mas que não em detrimento às dimensões éticas.

As proposições para fazer disso uma dimensão socialmente compartilhada têm que partir da criação de possibilidades que nos façam ter uma maior clareza para identificar as tendências demonstradas pelos sujeitos que, na dimensão simbólica, sinalizam valores consolidados na sociedade e são definidoras de identidade. Um carro não é só um veículo que leva do ponto A ao B, uma banda não é só uma reunião de pessoas tocando, um aparelho de som não é só um emissor sonoro eletrônico. Todas essas características de ordem física são veículos que, através de vários usos e funções definidos também por questões simbólicas (pertencimento) (NETTL, 2005; HOFMAN, 2010), legais (propriedade) (BAMBERG, 2009) e de entendimento moral (território) (OBICI, 2008; CONSTANTINO, 2014), irão nos conduzir a uma escuta atenta, compreensiva, tocante, com sentido, com significado e inofensiva ao nosso campo simbólico, porque a questão não é por disputa de espaço, mas por constituição de consciência ética. A ética sonora entende o outro na medida em que é entendida, porque é um processo de construção coletiva.

### **Entender e trabalhar na sociedade a ideia de que a dimensão simbólica não pode existir em detrimento da física, mas concomitante**

De forma complementar à primeira perspectiva, teremos sempre que considerar que o som é fisiologicamente e fisicamente sentido. Qualquer som que ouçamos, gostando ou não, querendo ou não, terá um resultado físico em nós, porque é sensorial e independe de simbolismos. Para uma musicista, como eu, a música pode se tornar um paradoxo, porque o som é o ofício, mas também foi o motivo de uma doença. Embora muitos possam achar que foi uma implicância minha por divergências simbólicas de repertório, o fato era que poderia tocar qualquer coisa naquela intensidade, como de fato aconteceu. Assim, de Mariah Carey a Calcinha Preta, de Tony Braxton a Jorge Aragão, de coco de Dona Selma à Orquestra de Berlin, tudo pode se tornar uma agressão de ordem sonora física. Isso ficou bastante evidente nas falas dos sujeitos do Capítulo 6 ao definirem quais elementos conectam um som ou uma música a uma ideia de qualidade de vida ou a uma noção de poluição sonora, como quando falam dos vizinhos – “minha vizinha, eu ouço tudo o que acontece no apartamento dela. Ela é a melhor vizinha que já tive” (H11EN4), quando mencionam que empresas aéreas oferecem proteção contra o frio e viseira para os olhos, mas que o som é um aspecto esquecido, ou, ainda, quando mencionaram conforto térmico x conforto acústico, com respostas divididas



entre os que dizem que o som dos aparelhos como ventilador e ar-condicionado atrapalham o sono e os que só dorme se um deles estiver ligado.

Muito se caminhou no amadurecimento do texto dessa categoria para que o mote fosse eficiente. Não se discute muito isso na academia, principalmente entre os músicos, porque paira no ar um receio de ofender a dimensão simbólica. Diante disso, amalgamamos o costume de nos abstermos de discutir as ofensas ao plano físico. O músico entende não ser seu papel, porque pensar sobre isso poderia limitar sua performance artística. Os engenheiros e arquitetos não contemplam essa discussão *até que* ela se torne um problema. Os médicos também. Os advogados também. Os fiscais agem *após* o fato. Toda a nossa sociedade está arranjada com engrenagens lubrificadas com desculpas para que a dimensão física não seja pensada no antes e analisada no durante, apenas coibida no depois. Isso se observou no Capítulo 6 em falas como “na engenharia em geral, o estudo acústico é bem baixo e mais focado em soluções do pós do que em prevenções do pré” (H38EN4), “se o decibelímetro mostra que está dentro da legalidade, como é que eu vou fazer?” (H2EN3), “o decibelímetro não constatou. Paciência” (H5EN3).

Schafer (2001, p. 289) e Stern (2015, p. 70) já sinalizaram que perdemos o modelo humano do sujeito ouvinte e o substituímos por artefatos eletrônicos que ouvem por nós (decibelímetro), que falam por nós (microfone), e para nós (fones de ouvido e caixas de som). E, conforme já deixei claro em diversas oportunidades durante a tese, a coerção vai agir como um torniquete que ao segurar aquele evento, trabalha para armazenar sua energia potencial. O que acontece quando tiramos o torniquete?

Vou ainda mais fundo. Vocês já sofreram de privação de sono? Quando um ser humano é impedido de dormir, a mente não consegue funcionar direito. Entre os episódios resultantes disso, as unhas podem se enfraquecer, o cabelo começar a cair e a oleosidade aumenta. A ansiedade e a raiva podem virar uma azia, uma gastrite, um quadro de caspa. O cansaço pode cobrar seu preço em forma de dores musculares, dor de cabeça, pele seca, torcicolo. Esses quadros podem evoluir para outros piores, de depressão, distúrbios de atenção, agressividade, antipatia, cerceamento da criatividade, isolamento. Seja a privação do sono a qualquer outra atividade, necessidade fisiológica primária ou não, que uma dimensão física do sonoro esteja impedindo de acontecer com normalidade, as consequências terão sempre níveis diferentes de crueldade e devastação para o corpo físico da pessoa, para as atividades mentais e até para o círculo social dela. A tudo isso se soma a constante

iminência de que aquele torniquete, que foi feito às pressas *depois* que a dimensão sonora se tornou um problema, ao ser solto, trará um rebote mil vezes pior para essa vítima, ou porque o paliativo resolveu só temporariamente, e aí essa pessoa viverá naquela iminência do som voltar a qualquer momento, ou por questões de vingança e represália do produtor sonoro que pode ter se sentido ofendido ou ultrajado. É por conta da delicadeza e da complexidade desses tipos de debate que a poluição sonora é considerada por muitos autores um dos maiores problemas da atualidade, criado no Séc. XX. e nutrido no Séc. XXI (NAMBA, 1987; NOVAK, 2015, p. 132).

Acessar essa perspectiva a partir do plano da ética sonora está, como no item anterior, atrelado de forma fundamental ao ato de ouvir. No caso da dimensão física, contudo, antes de ouvir o outro, é preciso ouvir a si mesmo, para entender que temos um corpo, um limite de audibilidade e um limiar de dor. Entender que o som é aspecto sonoro ambiental, embora ainda não tenhamos materializado na sociedade um debate mais consistente sobre ele que vá além do abismo entre a ocorrência do evento e a sua punição. Entender que nesse abismo têm que ser construídas uma, duas, mil pontes que nos façam compreender como se chega de uma coisa à outra. Somente a partir de uma escuta interna é que conseguiremos nos conectar como seres de carne e osso ao planeta, à terra, ao ar, à água, à atmosfera. E embora alguns achem que a licença poética da última frase pode desvirtuar nossa conversa, é justamente o contrário. Vários autores sinalizam que, em alguma parte da história da humanidade, nós nos esquecemos de que somos parte da natureza e que ela não está “lá fora”, “lá longe”, “com os animais”, “com as plantas”. Ela é cada um de nós (FELD, 1994; SCHAFER, 2001, p. 33; FRANÇA, 2011). E aqui, assim como expus na primeira categoria, repito que o som é intangível, mas toca, é imaterial, mas existe, é amoral, mas significa. A ética sonora demonstra, então, que a escuta a partir da dimensão física só é possível se conseguirmos ouvir de dentro para fora, fisiologicamente, através dos ouvidos. A analogia de que os ouvidos não têm pálpebras como os olhos, com autoria amplamente atribuída a Schafer, não é só uma brincadeira de palavras, mas uma verdade incontestável, um fato, mais uma das características da concretude do físico que se coloca, não de forma oposta, mas complementar, à subjetividade do simbólico.

Assim, a resolução dessas questões congrega o simbolismo sonoro, o aspecto físico do som, a esfera legal e o entendimento moral sobre direitos e deveres. A junção, contudo, gera um todo maior do que a soma das partes, um todo que não consegue ser acessado em

somente uma delas separadamente. De forma complementar, cada um desses âmbitos define a partir de si aspectos específicos que vão se juntar aos aspectos específicos dos outros âmbitos, agregando e delineando as diretrizes para uma solução que entendida a partir das implicações e aplicações da ética sonora na sociedade.

### **Compreender que o debate não pode ficar no plano da legalidade e da justiça**

Como demonstrado nas falas dos sujeitos e corroborando Schafer (2001, p. 283), Fonterrada (2004), Constantino (2014, p. 42), e Guilebaud (2017, p.2), é ineficaz fazer esse debate no plano da legalidade, porque muito provavelmente, isso vai fazer a situação ficar mais caótica do que já é. Não se chega facilmente na resolução porque é uma esfera que não acessa consciência, mas coerção, o que gera revolta ou medo, e sempre resolverá o problema apenas temporariamente. Há muito mais do que um plano legal a ser debatido. O som de um culto religioso, um homem mostrando o som novo pros amigos, uma família se divertindo na praia com uma caixinha de som ligada. Em todos esses casos, entre muitos outros, dizer a eles simplesmente que estão descumprindo a lei e têm que desligar não é a solução que coletiva e socialmente precisamos perseguir, porque pode até desligar hoje, mas amanhã, vão fazer de novo, seja por puro esquecimento, seja porque não acessaram o plano da consciência, por revide ou porque entendem que o espaço é público e, sendo assim, não tem dono. Para muitos, está aqui o entendimento de um aval para a presença compulsiva e compulsória do som (SCHAFFER, 2001 p. 354, CONSTANTINO, 2014, p. 67). Há conflito, mas não há consciência, considerando que, fora do plano físico e moral, sobretudo em debates que envolvam dimensões éticas, não necessariamente legais, residem questões fundamentais que, para serem trabalhadas socialmente e incorporadas como uma dimensão cultural exigem de nós uma redefinição educacional e de consciência que não têm permeado as pautas coletivas do mundo atual.

Retomando a análise feita no Capítulo 1, reitero que há uma espécie de prisão invisível na qual ficam presas e sem direito à defesa as vítimas físicas da poluição sonora e da perturbação do sossego. Os dilemas, que já são delicados, orbitam no campo do impossível quando a discussão está apenas no plano legal do direito e do dever, e aparecem conectados a algumas falas do Capítulo 6, como no relato sobre o sujeito que investe num aparelho de som em detrimento da comida (H1GF3), ou da vizinha evangélica e poluidora sonora que chama de demoníaco o terreiro da outra quadra porque faz barulho (M12QS1).

Tentar resolver na base da conversa uma questão do plano apenas físico, sem que o interlocutor acesse o simbólico, é tarefa árdua. É novamente constatar que, quando se trata de aspecto sonoro, a relação cordial geralmente está no lugar da conversa cordata, conforme demonstrado e discutido na discussão sobre tolerância e afeto feita no Capítulo 6. Isso significa que conversar e pedir verbalmente por uma resolução da questão pode até funcionar num dia, mas, a partir do dia seguinte, em caso de reincidência sonora, há a chance de criar-se um desconforto entre as partes. Quando nasce essa centelha, essa faísca, imediatamente, o plano simbólico passa a ser a arena onde a discussão vai continuar. Isso acontece por vários motivos. O interlocutor pode pensar que, assim como ele foi condescendente e cedeu à reclamação do solicitante, agora é a vez deste ceder e tolerar. A ideia de propriedade visual é predominante em nossa sociedade urbana e se sobrepõe à sonora, gerando toda sorte de enviesamentos de entendimentos territoriais que vêm acompanhados da noção de poder fazer o que quiser.

E, quando se esgotam as tentativas de conversa e parte-se para o plano da denúncia formal, uma nova gama de significados passa a fazer parte do problema. O nível de ofensa sentido pelo interlocutor, a esta altura, está quadruplicado. A fiscalização, pautada pelas ações permitidas legalmente, poderá agir somente de forma paliativa, solicitando resolução ali na hora, aplicando uma multa ou apreendendo algum aparelho. Em qualquer um dos casos, o resultado sempre será um aumento exponencial do sentimento de ofensa por parte do interlocutor, presente nos relatos de medo perante o vizinho que liga duas caixas de som gigantescas (H1EN3), no desabafo do policial que precisa do reforço de um superior para ser respeitado por um juiz, promotor ou advogado que está sendo autuado por poluição sonora ou perturbação do sossego (H4EN3), na resposta de um autuado que, quando indagado sobre o porquê do volume do som e se ele não pensava nos vizinhos, disse que “isso é inveja deles” (H1EN3), ou na informação dada por sujeitos do perfil 3 sobre a má vontade dos poluidores, geralmente bêbados e/ou armados, em entregar seus aparelhos para a fiscalização (H1EN3, H3EN3, H5EN3, M3GF3, M11GF3). Assim, não interessa a quem a vítima recorre, porque o problema vai sempre retornar a ela de forma piorada, virando uma bola de neve. O plano legal, embora tenha a intenção de resolver os conflitos, acaba por piorá-los. É uma situação muito similar à da mulher que denuncia o companheiro e ele até pode ir preso e tal, mas fica com mais raiva da mulher.

Questões de racismo, machismo e, como defendo aqui, também as do plano sonoro, além de muitas outras, no Brasil ainda não operam num plano de consciência, mas de coerção através da lei, que resulta na geração de raiva no infrator ou no criminoso e que irá, na maioria esmagadora das vezes, voltar para a vítima de alguma forma (SAFFIOTI, 1995; HIRATA, 2016). Obviamente e seguindo o raciocínio das autoras, não estou defendendo que as leis sejam abolidas, mas pontuando que, para combater essas questões e resolvê-las numa esfera social, precisamos ir além do plano legal. Outro fator agravante com relação ao som e toda essa comoção gerada quando a fiscalização chega e fecha o estabelecimento, a igreja, apreende equipamentos, etc, é que a grande maioria das pessoas entende que é um exagero tratar aquele cidadão daquela forma - como quase um criminoso, principalmente se for uma pessoa bem quista no bairro, na comunidade, alguém que faz pelos outros ou que está trabalhando em busca do sustento.

O que é importante enfatizar aqui é que o entendimento das questões legais sobre o som tem um papel importante. Todavia, no plano da ética sonora, tal entendimento deveria ocupar um lugar secundário, embora fundamental, em relação à nossa capacidade de compreender a complexidade da música e do som como fenômenos sociais e dos seus impactos na vida humana.

Para que essa perspectiva seja socialmente compartilhada, é preciso criar possibilidades para que esse debate aconteça. Ao instigar movimentos no sentido de reunir pessoas que queiram entender como a questão está posta, será possível traçar caminhos que levem à resolução dos problemas de ordem física do som, e ao respeito às questões de ordem simbólica. Esta perspectiva está fundamentalmente conectada com as próximas duas proposições.

### **Estabelecer estratégias de comunicação entendendo o som como fundamental para convivência no coletivo como qualquer outro elemento**

À música, só é possível existir dentro de uma ecologia (ARCHER, 1964). Vejam que, mesmo depois de quase seis décadas, esse entendimento ainda encontra-se em estágio embrionário, embora acreditemos em e repitamos uma pequena porcentagem dele nas salas de aula ao falarmos de educação musical, o penduremos na parede em bonita moldura ao lado do computador onde escrevemos nossos *insights* sobre como o sonoro é holístico e, saibamos citar sem muitos rodeios duas ou três experiências pessoais que conectem o som

ao aspecto ecológico. Se falamos tanto disso, por que é que quase nunca falamos disso, de fato?

A falta de uma discussão mais robusta e que insira o som no rol dos assuntos ambientais considerados válidos encontra na literatura *consequências* distintas. Vai da negligência da inserção da discussão sonora nos debates ambientais (STERNE, 2015, p. 66), passando pelo amortecimento da percepção sonora causada, sobretudo, pela inserção maciça de sons de máquinas em nosso cotidiano (SCHAFER, 2001, p. 181), e também engloba a ênfase no resultado e não no processo, considerando aqui uma ideia de educação musical servil (CAMPBELL, 2000, p. 354). Tal debate não encontra, contudo, *causas*. O panorama de negligência e sensação de impotência ante o aspecto sonoro ambiental está posto como tal porque nós estamos olhando apenas para as consequências de algo que existe e está exercendo papéis na e sendo influenciado pela sociedade, sem nos preocuparmos em dar nome, forma, atribuir função e cuidar desse algo. Pense num evento de ecologia que você visitou na sua vida. Você se lembra do aspecto sonoro estar entre os assuntos, ou a predominância era a discussão sobre fauna, flora, água e reciclagem? Estes são temas bem mais comuns porque já tiveram sua construção como questões perante a sociedade. Já têm seu aval de validade porque já foram problematizados e enxergou-se a necessidade de debatê-los. O som está orbitando ainda na esfera da não materialidade e, portanto, não existência ou existência menor. Água suja na torneira ou som do vizinho ligado em alto e bom som? A sua escolha por um ou outro provavelmente será pautada no que foi construído em você pela mídia, pelas notícias, pelas campanhas da prefeitura, pela discussão na escola, pelo exemplo dos seus pais. Foi perguntado exaustivamente aos sujeitos quais são os motivos que nos fazem aceitar um e não o outro, haja vista que os dois são aspectos ambientais, os dois entram no nosso corpo, e vivemos diariamente em contato estreito com ambos. As falas, às vezes da mesma pessoa, foram contraditórias com relação a esse equilíbrio. Os sujeitos pensam saber definir com clareza as diretrizes para a dimensão física, mas percebem que elas são estanques no momento em que se apresenta a simbólica. Ou vice-versa: “É preciso controlar o volume do som [dos outros], mas eu falo alto” (M5QS1), “É preciso reconhecer até onde vai o meu direito sonoro, mas sou músico e passo boa parte do tempo fazendo barulho” (H3QS1), “Sempre é preciso identificar sons que incomodam os outros, mas eu nem sempre me apercebo disso em mim” (M4QS4). Estamos dando um tiro no pé. Por que achamos um absurdo a invasão de fumaça dentro de casa, mas permitimos a invasão sonora?

O que é preferível: conforto térmico do ar-condicionado em detrimento do conforto acústico ou conforto acústico do ar desligado em detrimento do conforto térmico? Por que aceitamos o resíduo sonoro de um aparelho que deveria somente resfriar? Aceitaríamos o resíduo térmico de um aparelho que deveria somente soar? Estas são algumas questões que nós, como sociedade, não chegamos a problematizar, porque ainda não trouxemos sequer para o plano do existente. Como tendemos a perceber somente o que conseguimos nomear ou o que conseguimos experienciar de forma mais abrupta, esses temas ainda não são fundamentalmente percebidos como questões que permeiam a experiência humana.

O som entendido como aspecto menor dentro do conjunto de elementos constituintes do meio ambiente é resultado de uma carência de debate que, quando existe, mira somente nas consequências e descamba novamente para uma coerção sem criticidade. Um fator ambiental que recebe quase sempre uma rotulação negativa, sem de fato ter recebido antes a compreensão de como e porque ele se tornou um problema.

Assim, e conectada à próxima perspectiva que evidencia a hegemonia do caráter visual da sociedade atual sobre a invisibilidade do aspecto sonoro ambiental, a ética sonora se manifesta aqui evocando que tomemos conhecimento das causas do som. Que possamos enxergar antes, ouvir antes, ouvir de onde vem, quem faz, porque é assim e com qual objetivo. Assim, evitamos que esse trem desgovernado acabe controlando nosso cotidiano à força, por uma inserção forçada e da qual pouco ou nada sabemos. Através da aplicabilidade da ética sonora, acessaremos uma dimensão que evidencie a influência do som em nossas vidas de forma mais contundente, e em contextos diversos de defesa de ideias, como no âmbito político, ou de construção delas, como na escola e na universidade.

### **Problematizar a hegemonia da dimensão visual em detrimento da sonora**

Toda a discussão sonora percebida não somente em legislação, mas na nossa ideia de propriedade privada e pública é atrelada a uma ideia visual. Essa vinculação foi iniciada pela Revolução Industrial, e gradativamente passou a endossar um panorama de hegemonia visual em detrimento dos fatos auditivos, ao ponto de “vermos os peritos em acústica falando sobre som através de projeções visuais” (SCHAFFER, 2001, p. 181). A partitura contém a música, o muro contém a propriedade. Se para perceber, é preciso ver, então, poderíamos todos ser surdos?

Ocorre que o próprio Schafer metaforiza, no conceito de paisagem sonora, o que o

ouvido ouve *através* da analogia com o que o olho vê (SCHAFER, 2001, p. 366), e tem sido amplamente criticado (OBICI, 2012; FELD, 2015, p. 15; GAUTIER, 2015; p. 187; NOVAK, SAKAKEENY, 2015, P. 7; INGOLD, 2017 apud FÉRAUD, 2017; GUILLEBAUD, 2017, p. 7). Entre outras coisas, esse conceito cai por terra porque, quando usamos as pálpebras para fechar os olhos ou simplesmente nos viramos de costas, cessamos o estímulo visual. O som, por sua vez, desconhece limites e o espaço que ele ocupa é ontologicamente incomensurável, seja esse espaço um contexto no qual dois indivíduos estão, como numa sala, por exemplo, ou seja ele um efeito de relações entre os indivíduos, como a distância entre um corpo e outro (EISENBERG, 2015, p. 194). O espaço em volta é diferente do espaço entre e, quando aplicada ao sonoro, essa diferenciação alcança um infinito número de significados e variações que não podem ser tomadas por analogia às possibilidades visuais. Nas falas dos sujeitos, se observou a predominância da noção visual de propriedade, o que confirma essa perspectiva. Um exemplo disso é a menção de um sujeito quando fala que campeonatos de som que acontecem dentro de espaços murados não deveriam ser fiscalizados (H31GF2), ou de outro quando menciona que no sertão do Estado, “você liga som na rua até um certo horário e ninguém vem lhe abusar” (H34GF2), e que “é muito raro alguém reclamar, porque todo mundo gosta de som” (H31GF2).

A hegemonia visual se manifesta no plano da ética sonora através da resignificação dessa forte ideia de propriedade visual e de imunidade, isenção e poder usufruídas dentro dela, conforme discutido por Bamberg (2009, p. 11, 23, 25), Capra e Luisi (2014, p. 496) e Sterne (2015, p. 66-67). Resignificar algo tão basilar no entendimento coletivo leva tempo, mas precisa começar de algum lugar que, julgo eu, seria o diálogo sobre. Precisamos falar sobre isso para que, conversando, a gente seja capaz de pinçar nossas concepções que já estão consolidadas no nosso inconsciente coletivo e materializá-las, identificando o que queremos dizer a respeito da inadequação do visual ser aplicado ao sonoro sem, contudo, desprezá-lo no entendimento sistêmico. Seria algo como colocar os pingos nos “is”. Tornar real através da palavra, problematizar através da discussão, compreender o que está sedimentado em nosso subconsciente através da constância do debate e se assenhorar do que se quer dizer, fazer, suavizar, trocar, resignificar e extinguir.



## **Construir pontes entre setores da sociedade para possibilitar escuta e proposição sonora**

Araújo (2016, p. 6), ao criticar a tranquila isenção da academia sobre questões densas da vida coletiva e das lutas sociais, nos alerta, entre outras coisas, para a necessidade de assegurarmos o lugar central do direito à diferença num Estado democrático. Essa construção proposta pelo autor, que está bastante afinada com a presente discussão, se dará através de espaços concedidos às temáticas em listas de discussão, associações, encontros científicos, grupos de trabalho e através de ações tanto de reivindicação política quanto de efetiva aproximação com áreas do conhecimento e organizações que, de alguma maneira, estejam comprometidas com a compreensão, a análise e a proposição política dessas questões e dessas lutas.

Esta pesquisa assume uma postura que corrobora a denúncia dessa isenção, não somente por estar discutindo questões que soam como novidade para muitos pares, mas também por ter recebido várias expressões faciais de surpresa que ela causou em alguns colegas de área, os músicos acadêmicos. O debate não é só inexistente, como também é improvável, segundo o entendimento de algumas pessoas. Por outro lado, muitos sujeitos do perfil 1 demonstraram já haver pensado sobre essa temática de forma bastante inicial, sem ter levado as questões adiante por achar muito turva ou imbricada a reflexão. São falas que mencionam a “necessidade de uma educação musical sonora, não tanto educação musical cultural, poiética, mas pensar em níveis de escuta, intensidade e contexto” (H17GF1), que entendem como fundamental termos consciência da importância do plano simbólico como “o mais bonito, mas também o mais perverso, porque é o que mais agride” (H10GF1), e que acreditam que o músico é também um cidadão e “tem que saber que o aspecto sonoro é uma questão de saúde pública” (H24GF1).

Há, contudo e ainda, um grande caminho a ser descoberto, definido e caminhado. O que temos já há algum tempo são indícios de inconsistências referentes a aspectos que se aproximam dessa temática, como sinalizou Oliveira (1989) ao perguntar se os mesmos parâmetros de saúde pública deveriam ser usados para analisar uma britadeira e uma sinfonia quando ambas estão a 100 dB, como alertou Constantino (2014, p. 117) ao corroborar uma discussão sobre o nível de decibéis utilizados em brinquedos e o que isto ensina às crianças sobre o uso do som, ou, ainda, considerando toda uma tendência de publicação sobre o que define o espaço – é o que está *entre* ou o que está *em volta*? (EISENBERG, 2015, p. 195), o

território e a potência do ruído para constituí-lo (OBICI, 2008), e sobre o que, de fato, representa inserir grupos reconhecidos como minorias nos contextos acadêmicos (LÜHNING, TUGNY et al., 2016b).

Essa perspectiva aplicada ao plano da ética sonora manifesta-se na crítica à lacuna existente nos espaços potenciais de discussão, sejam eles acadêmicos ou comunitários. A resolução deve ser dada com passos ainda muito iniciais de inserção de debates básicos sobre a organização social e educativa estabelecida pelo som na sociedade, para suscitar o interesse de pessoas com diferentes níveis de entendimento sobre a questão.

As proposições para fazer disso uma dimensão socialmente compartilhada irão partir de reflexões suscitadas em contextos básicos e a partir de diálogos simples, que coloquem em evidência a discrepante relação do sonoro com os demais aspectos ambientais. Os desdobramentos dessas reflexões devem articular um caráter interdisciplinar entre áreas como a música, a ecologia, o direito, a saúde, a geografia, a antropologia, a sociologia e segmentos do poder público para que se juntem os conhecimentos da legalidade com o conhecimento reflexivo e intelectual.

### **Evocar a distinção entre silêncio sonoro e silenciamento sonoro**

Desde o início, neste trabalho, demonstrei minha preocupação de poder falar sobre som sem “atacar” escolhas específicas e nem “ferir” particularidade de grupos vinculados a esse universo, a exemplo de pessoas de classe social baixa, pessoas que, de alguma forma, estão de alguma forma impedidas de se veicular e exercer sua cidadania plenamente, e músicos e fãs de gêneros específicos. Para tal, minhas análises são interpretativas e não avaliativas. Não entro nem me demoro na análise do sujeito, mas falo de pessoas com poder aquisitivo menor e do envolvimento conflitivo na perspectiva de que há uma interlocução necessária que é rompida. Não importa de que grupo venha. Optei por não controlar as variáveis como numa etnografia porque quero discutir esse conflito social que é gerado pela falta de construção de um princípio, chamado nesse trabalho de ética sonora.

Durante a pesquisa, conversei com muitos pesquisadores que conhecem e utilizam o legado schafferiano, ideias analisadas no capítulo 2 deste trabalho. Destes, há os que veem na obra do autor canadense a solução clara e límpida para as questões sonoras do mundo. Eu tive esse entendimento por muito tempo. Por outro lado, há também os que, após um tempo de contato e maturação do entendimento sobre as ideias não só de Schafer, mas de trabalhos

com pautas e bandeiras similares às dele, começaram a perceber problemas nesse tipo de abordagem. Assim, existe uma tendência de crítica ao absolutismo da moralização e da normatização sonora, com a qual concordo. Alguns desses trabalhos refutam essa moralização situando suas críticas de forma mais pontual às partes idealistas e, talvez, utópicas de obras alinhadas às perspectivas de Schafer, como as análises de Feld (2015), Obici (2008) e Bastos (2017).

Por outro lado, percebo também, nesta tendência de refutar o absolutismo supracitado, mesmo que não faça menção direta a Schafer, mas às emanções de suas ideias, fortemente difundidas desde a década de 1970. Algumas investidas nesse sentido vêm sendo feitas pela via da relativização do ruído, da propriedade e do âmbito físico em prol de simbolismos e em detrimento, e isto é o mais importante no que quero pontuar, da dimensão física, como a pesquisa de Trotta (2012), que problematiza a constituição da masculinidade do “cabra macho” nordestino em oposição ao Sudeste e ao Sul do Brasil. A resistência, a reivindicação por espaço e a recusa a um sistema de dominação e marginalização simbólica, considera classes musicais, mas não faz o devido debate sobre classes sociais. Assim, ao chamar de eco amorfo das ideias de Adorno a noção de “surdez coletiva”, está sendo absolutamente suprimido o debate sobre a vítima física, porque somente a vítima simbólica parece ser importante. Assim, a discussão pertinente do autor com relação à construção de uma identidade de masculinidade se limita a parâmetros que não contemplam qualquer discussão crítica do aspecto físico que caracteriza o universo musical analisado. Sendo fiel ao seu foco de análise, devidamente fundamentado e aplicado nos seus trabalhos, fato é que essa via analítica rotula debates que transcendam o valor simbólico da música como algo irrelevante e desnecessário para a compreensão analítico-musical de uma cultura musical e o seu valor, limitando a discussão ética à riqueza e à beleza da música para o mundo daqueles que o produzem e o consomem. Assim, quando aparecem por parte de outros sujeitos críticas à intensidade e à invasão sonora que determinados fenômenos musicais criam na sociedade, elas vêm rotuladas como “choque geracional fundado na sonoridade” (ibidem, p. 165) ou de “preconceito indisfarçável” (ibidem, p. 168), cessando a discussão e impedindo a análise das proporções físicas desses parâmetros, fatos tão inegáveis e concretos quanto a masculinidade constituída que é descrita no artigo.

Essa questão remonta à discussão que fiz especificamente sobre a vítima física e a vítima simbólica do som<sup>186</sup> e algumas inconsistências de entendimento sobre o som oriundas de lacunas na nossa formação em casa e na escola, na nossa formação profissional, nas nossas discussões acadêmicas sobre o tema e no caráter consolidado da ação fiscalizadora na sociedade. Cada uma à sua maneira vai somando-se às demais e tornando mais evidente a não materialidade desse debate em nosso cotidiano e, portanto, a dificuldade em acessarmos a questão por completo, sendo ou demasiadamente pelo lado físico ou demasiadamente pelo lado simbólico.

Em suma, o que quero enfatizar é que, por conta da época de grandes polarizações de compreensão do discurso que vivenciamos no Brasil atualmente, o uso de termos que estão hoje em evidência, como “ocupação”, quando usado simbolicamente, não implica obrigatoriamente em uma justa aplicação física dele. Ocupar para reivindicar simbolicamente é válido, desde que o ocupador seja integrante do grupo que reivindica, e que esteja claro que aquela ocupação, passada a nós como uma opinião dita uniforme, seja de fato de a opinião do grupo todo que concorda, e não de um grupo que é lido e interpretado como coeso. Essa preocupação foi sinalizada de forma similar atualmente por Damon-Guillot numa crítica a missionários em missão na Etiópia (2017, p. 45, 49).

Tal incômodo que sinto corrobora o texto *Un oído obediente* (GARCÍA, 2015). García nos fala do ouvido do colonizador que coloniza ao passo em que é também colonizado, e me remete a algumas conversas que tive com pessoas que falam de suas etnografias com um distanciamento tanto seguro quanto providencial, algo análogo à ideia de “antropologia de gabinete”, que Turner (1988, p. 73) criticou em sua concepção de antropologia libertada ao apontar a desumanização sistemática dos sujeitos de estudo, estigmatizados como portadores de uma cultural impessoal e marcados por padrões culturais supostamente previsíveis, determinados por forças sociais, culturais e psicológicas sujeitas a pressões de vários tipos. O que me parece estar em jogo aqui não é um ouvido de colonizador no sentido histórico da palavra, mas no sentido de alguém que não vivencia aqueles conflitos, mas publica sobre eles baseado nos “prés” da percepção auditiva – pré-informação, pré-adestramento, pré-sensibilidade, termos utilizados por García (2015, p. 201). Tão perigoso quanto o sujeito que se pauta em meias palavras para propagar “verdades” e rotular situações

---

<sup>186</sup> “Vítimas físicas e vítimas simbólicas: a subjetividade desse lugar”, p. 244.

é o pesquisador que, na boa intenção de escuta de seu trabalho de campo, ouve através do filtro obediente e moldado pelos limites que sua condição – social, acadêmica, de classe, de gênero – permite. A necessidade dessa visão relativa por parte do pesquisador é vista na fala do sujeito que tem som automotivo e gosta da prática, mas que, em casa, com a família, não utiliza, seja porque a família não gosta, seja porque ele próprio afirma que “escuta nas alturas mesmo, mas em casa é zero som” (H12GF2). Qual dos momentos desse sujeito será levado em conta na hora de falarmos dele numa pesquisa sobre som? Ele é entusiasta ou não? Qual hora do dia será considerada, a hora em que está fazendo uso, ou a hora em que prefere o silêncio e “somente o som da TV até a hora de dormir” (idem)?

Há uma sutil, mas gigantesca diferença entre relativismo a qualquer custo e relatividade feita com eficiência, que é a chave pela qual essa questão vai se manifestar no plano da ética sonora. O relativismo geralmente não vem de mãos dadas com o bom senso, mas com a oportunidade, e dessa relação cordial pode resultar outro tipo de surdez, uma surdez academicista, uma surdez assistencialista, que usa a bandeira e defesa das minorias, mas que, na verdade, é uma hegemonia às avessas que vem atropelando tudo, inclusive e possivelmente as vontades dessa minoria. O pesquisador vai para um contexto explicar para as pessoas ali do que elas precisam, ou vai para estimular que o contexto reflita a partir de suas próprias nuances sobre o que elas gostariam e precisam? Quando o militante faz pesquisa, o cuidado tem que ser redobrado para que sua análise não seja reduzida a um entendimento de apenas duas faces sobre algo que, se não está certo, só pode estar errado. Segundo esse raciocínio, a abordagem pode acabar sendo tão ou mais agressiva e cerceadora quanto a violência simbólica que aquele contexto já vivencia.

As proposições desta perspectiva para fazer disso uma dimensão socialmente compartilhada passam pela resignificação do ego da pessoa que está na posição de poder. Pauto aqui esse papel principalmente no pesquisador, porque, mesmo um profissional consciente, experiente e desenvolvido pode cair na armadilha de achar que sabe mais sobre o contexto do que o próprio contexto. As ferramentas de pesquisa às quais nós temos acesso na academia são para auxiliar outras pessoas a construir o seu caminho rumo a um conhecimento que seja empoderador do ponto de vista social, cultural, identitário, de classe e – por que não? - de categoria profissional. Nosso papel moral é devolver para a sociedade o conhecimento que um dia angariamos como estudantes ou como profissionais e que hoje produzimos na esfera científica. Ir a campo, observar, fazer parte do cotidiano das pessoas,

mensurar, categorizar, publicar, defender, são todos degraus de uma escada ética pautados num compromisso de grande responsabilidade humana antes de ser acadêmica. Qualquer outro uso da engrenagem científico-metodológica está equivocado e não trará resultados, mas um reflexo de Narciso.

### **Compreender a característica sistêmica do som, que tanto influencia quanto é influenciado**

A esse respeito, embora sem utilizar os mesmos termos, Feld já nos convidou a refletir sobre o quão sistêmico é o som quando nos apresentou os conceitos de *flow* (1994, s/p) e de acustemologia (2015, p. 14). Neles, é evidente a compreensão do aspecto sistêmico conforme apresentada por Capra e Luisi (2014). Quando trazemos esse entendimento para falar da música e do som, a compreensão sistêmica acontece quando se vai além de englobar as dimensões físicas e simbólicas deles, porque nos coloca como partes de um organismo maior, onde o efeito borboleta<sup>187</sup> é real. Assim, considerando nossa natureza fisiológica, nossa constituição biológica, nossas frequências vibracionais e nossos processos de consonâncias com outros seres, situações, alimentos e lugares, nós estamos em constante troca, dado que toda a energia do universo já existe nele. Nesse sentido, o que fazemos é remanejá-la para um lado e outro, balizando-a através de nossos desejos, pensamentos, verbalizações, aproximações, recusas, ações e construções a respeito de todos os âmbitos da nossa existência.

Nessas relações de troca, experimentamos as consonâncias e dissonâncias. No plano da música e do som, fica muito fácil estabelecer o paralelo aqui porque os termos são os mesmos. Consoar é soar junto, é estabelecer um campo de troca de energia que alinha você ao outro de uma maneira muito forte, em termos não palpáveis do ponto de vista materialista, mas perfeitamente compreensíveis sob o prisma sistêmico. Da mesma forma, uma relação dissonante irá evidenciar um conflito de frequências que pode atingir vários níveis de gravidade e de problematização. Fazendo um paralelo com a história da música, retomo as discussões propostas por Cavanagh (2009) sobre a padronização de afinação da música ocidental em A=440 Hz em 1939 e reafirmada em 1955 e 1975. Sem entrar na discussão da gama de afinações anteriores que foram suprimidas, abordo aqui a afinação específica de

---

<sup>187</sup> O efeito borboleta é um termo de senso comum utilizado para definir uma interdependência entre elementos onde, numa análise sistemática, uma coisa é causa e consequência das outras incessantemente. Está relacionada à Teoria do Caos descrita e analisada por Edward Lorenz.

A=432 Hz, que tem sido defendida por diversas frentes que vão da defesa de uma frequência mais adequada para cantores à relação das ondas magnéticas na atmosfera da Terra (PALMBLAD, 2018). Tal afinação também está relacionada à ressonância de Schumann descrita pela NASA em 2018 ao relacionar a batida do coração à ressonância de ondas eletromagnéticas que circundam a Terra (ibidem, p. 7). Existem inúmeros canais do *You Tube* nesse sentido, dentre os quais foi citado pelos sujeitos o trabalho de Sri Prem Baba<sup>188</sup>, que propõe um trabalho meditativo musical pautando sua afinação em A=432 Hz sob esse entendimento curativo e conectivo da música e do som.

Analisando sistemicamente e tomando como base não só a discussão de Palmblad e Cavanagh, mas o suporte empírico das falas dos sujeitos – “a gente sai desse lugar Séc. XXI, desse lugar de agitação, e o coração fica mais sossegado” (M13GF1) – amplio a discussão da primeira e discordo – empiricamente – do segundo, pois defendo que o nosso afastamento histórico da afinação de A=432 Hz pode ter, de alguma forma, modificado em nível quântico a nossa maneira de ressoar com o planeta, e essa diferença contribuiu para que a sociedade entrasse num outro ritmo, sutil e imperceptivelmente mais acelerado. Com o passar do tempo, talvez uma das nossas respostas fisiológicas geradas a essa frequência *esquiza* à nossa orgânica esteja demonstrada nos grandes índices de ansiedade que observamos na atualidade, na qual vivemos como se o tempo urgisse e nunca fosse suficiente. É como se aquela pequena mudança de frequência, mesmo sendo um tanto insuportável para os nossos corpos e para a nossa ontologia planetária, tivesse sido incorporada de forma inconsciente por nossos corpos e mentes e sofreremos, como uma das consequências, da constante necessidade de perseguir uma condição humana que já temos, mas que está envolta em turbidez, porque ressoa a maior parte do tempo com uma frequência não orgânica. Uma das perguntas que me faço nesse sentido é se a busca da humanidade por dias melhores, para “ser alguém” ou para “dar certo na vida” seria vivida nos mesmos termos se tivéssemos mantido nossos repertórios afinados a 432 Hz. Se a mudança do paradigma de frequência musical que trouxe junto com os 440 HZ toda a ideia de progresso “rolo compressor” que temos hoje, talvez com ela tenha sido silenciada também uma parte da nossa serenidade perante a nossa mais simples condição, que é a de sermos humanos. Mesmo tecendo essa análise a partir da leitura do fenômeno empírico investigado em diálogo com literaturas que

---

<sup>188</sup> Awaken Love Band. Disponível em: <https://awakenloveband.bandcamp.com/>. Acesso em: 22 set. 2019.

aborda o tema, tal reflexão carece e merece ser estudada com mais profundidade em outros trabalhos.

No plano da ética sonora, o entendimento sistêmico de algo que, mexido, irá mexer em todo o sistema, ao mesmo tempo em que será também ressignificado pelo movimento desse, se observa nos desdobramentos que a música e o som incitam na nossa saúde, por exemplo, podendo nos deixar doentes, mas também podendo nos curar, retomando aqui o estudo de Emoto (2007, 2010) sobre as emanções energéticas e sua influência nas moléculas de água, demonstrando o princípio sistêmico e quântico de criação que possuímos e do qual o som é parte fundamental. Se somos compostos em grande parte de água, cerca de 70%, imaginemos quais emanções estão sendo enviadas a todo momento para nossas células e quais crenças e comandos estão sendo automatizados em partes fundamentais que definem o nosso ser mental, como a glândula pineal<sup>189</sup>. “Eu não gosto pelo barulho, ou o barulho que me fez não gostar?” (H11EN4). Ouvir frequências é se colocar num campo sistêmico de ressonâncias. Sendo nossa natureza orgânica, nossos corpos seguem as leis da física, que neste trabalho são lidas e ampliadas segundo o entendimento quântico dessa área de conhecimento, pelo qual o que se pensa, se cria. Esse entendimento é, de certa forma, o estágio embrionário de parte significativa das crenças descritas pelos sujeitos no Capítulo 6.

Para fazer da compreensão sistêmica da música e do som uma dimensão socialmente compartilhada, proponho alinhá-la com propostas que assumam o *flow* da vida na abordagem do fenômeno em detrimento da área como uma forma de compreender os debates da produção contemporânea, como na noção de propriedade privada para o bem comum (KELLY, 2014, p. 499)<sup>190</sup>, já materializada no Capítulo 4<sup>191</sup> como alternativa frente aos embates surgidos entre os parâmetros definidores da propriedade privada do capitalismo e da propriedade estatal do socialismo. A partir de uma problematização geral, a ideia de propriedade para o bem comum utiliza até certo ponto as potencialidades das correntes supracitadas com o intuito de uma aplicação complementar e não mais conflitiva, redirecionada para dar sustentação à vida em oposição à ideia de “maximização dos lucros”. Se assumirmos a ideia de propriedade privada par ao bem comum aliada à noção do *flow* de

---

<sup>189</sup> É também conhecida como epífise neural, regulando nossos ciclos, ritmos e a maturidade sexual. Para Descartes, ela é também o “cerne” da alma, corroborado por várias vertentes espiritualistas e quânticas. Fonte: <https://amenteemaravilhosa.com.br/glandula-pineal-enigma-mente/>. Acesso em: 25 set. 2019.

<sup>190</sup> Ensaio convidado que consta no livro *A visão sistêmica da vida*, de Capra e Luisi (2014).

<sup>191</sup> Página da tese.



Steven Feld, a tendência natural e irrecusável será *ouvir* as pessoas, o solo, a casa, a comunidade, os anseios, os conflitos e os direcionamentos. Num sistema que considera o que era antes, como se tornou o que é agora e o que poderá se tornar no futuro, desde que sob um prisma sistêmico de organização sustentável, o efeito quântico deixará de ser uma sensação que, para a maioria das pessoas, é chamada de intuição, sorte, azar, destino ou karma, e passará a habitar em nossas consciências um local sentado à janela, ou seja, mais visível, mais palpável e mais compreensível.

É nesse sentido o caminho que vislumbro para as implicações e aplicações da ética sonora na sociedade. Estender e desdobrar a problematização e o debate a esse nível de concretude na sociedade representa o arremate de todas as perspectivas apresentadas aqui.

### **Em síntese...**

Essas diferentes categorias representam, portanto, aspectos que, a partir da pesquisa realizada, constituem a base das dimensões éticas que devem permear nossas relação e interações com a música e o som. Nesse sentido, tornar o problema do som um debate coletivo, interdisciplinar e político, compreendê-lo dentro de suas dimensões simbólicas e não desconsiderar os impactos de sua dimensão física devem estar na base da nossa concepção e construção de uma cultura coletiva a respeito do aspecto sonoro ambiental. Nessa mesma perspectiva, é necessário que assumamos a ineficiência do debate quando na esfera da legalidade e da justiça estabelecendo possibilidades de comunicação que nos façam, como sociedade, entender o som como um aspecto fundamental para convivência tanto quanto qualquer outro elemento ambiental e em grau de importância condizente entre todos os sentidos, mas especialmente na ressignificação entre os sentidos da visão e da audição em nosso cotidiano. Assim, a partir da provocação para o debate, setores diversos da sociedade poderão estabelecer inter-relações e pontes para medidas educativas que guiem e seja, ao mesmo tempo, guiadas pela construção de um nível de consciência, conectando a escuta à proposição sonora. Ao tirar da condição turva em que se encontra a fronteira entre o silêncio e o silenciamento, entre o que está posto na relatividade e o que está no relativismo, estaremos mais próximos da compreensão holística e da característica sistêmica do som em nossos corpos, nossas mentes e em nossas vidas.

## CONCLUSÃO

Considerando a perspectiva de uma percepção abrangente sobre aspectos que têm marcado a ética sonora na sociedade contemporânea de João Pessoa, a partir de suas interações, conflitos e demais negociações, esse trabalho evidenciou características bastante singulares desse contexto, mas também aspectos gerais que poderiam ser ampliados para reflexões de outras realidades no Brasil e, inclusive, no cenário internacional.

O contato com a literatura e a identificação de suas tendências fez emergir, entre as lacunas, a necessidade de uma construção investigativa que fosse capaz de abarcar academicamente e nos desdobramentos sociais uma problematização eficiente entre as dimensões físicas e simbólicas do som e da música. O trabalho, portanto, seguiu esse caminho com o intuito de aprofundar debates relacionados não só ao plano da ética sonora como fenômeno teoricamente desejado, mas de que maneiras isso tem se interagido nas construções sociais, culturais, científicas e humanas.

Tendo em vista a tendência progressiva do conceito de ética sonora a partir de uma série de parâmetros que vêm sendo discutidos, fica claro que tal conceito precisa ser considerado a partir de uma complexidade de tendências e perspectivas que marcam a sua inserção na sociedade. Assim, assumindo a ética sonora como práxis social resultante dessa simbiose, busquei uma leitura do mundo contemporâneo entendendo de que maneira tal perspectiva analítica poderia ser lida e interpretada nos fenômenos específicos estudados nesse texto.

O contexto cultural de uma cidade aponta para relações com a diversidade da música, mas também para as maneiras com o cada grupo tende a tecer sua próprias presenças, inserções, materializações e significados do som e da música, o que torna João Pessoa um lugar propício a reflexões dessa natureza, compreendendo as interações específicas que acontecem permeadas pela maneira como a cidade foi sendo povoada – do rio para o mar, pelas manifestações musicais que interagem hoje num cenário de multiculturalidade, mas também de interculturalidade e das negociações sonoras feitas através de entendimentos simbólicos.

Ficou claro, a partir das perspectivas dos sujeitos de João Pessoa e seus diferentes perfis sociais e profissionais, que o debate sobre o som tem se limitado a dimensões físicas,

sobretudo acionando a legalidade como elemento de validação e de solução, embora também de conflito. Assim, fica evidente uma dissonância em relação ao entendimento do que som significa e, conseqüentemente, das diversas maneiras de tecer relações para amenizar determinadas situações. Essa dissonância faz com que a grande diversidade sonora e musical de João Pessoa atue, simultaneamente, como a materialização do que se acredita ser válido e pautado por afetos, memória e diversão, e como a solidificação de um impasse ético de difícil e delicada solução.

Dentre as proposições, entendo que é preciso: assumir uma compreensão ampla da ética sonora como problema social; materializar o debate coletivo em busca de uma relação mais equânime do aspecto sonoro dentro do debate ambiental; empoderar contextos à potência propositiva a partir do encorajamento de uma escuta ativa e política; alcançar o entendimento sistêmico que nos coloca como parte integrante do planeta, da natureza e das causas e conseqüências sonoras.

Entendendo esse trabalho como processo e não como fim, dentro de uma tendência de discussão (sobre a) ética em seus diversos desdobramentos na sociedade, outros desdobramentos importantes a partir dessa investigação apontam para o aprofundamento de discussões com as áreas de saúde pública e de políticas públicas.

Por fim, é preciso também que estas linhas evidenciem a importância acadêmica do tema e sua validade como uma pesquisa científica que irá contribuir com uma sociedade mais justa e equânime, que contribuirá com a expansão da discussão de um assunto que nos é cotidiano, mas negligenciado. Que nos define como seres humanos em meio a uma rede imensa de conexões, mas que não tem ressonância nas discussões hegemônicas tanto da academia quanto das políticas públicas. Que aborda um elemento que nos acompanha desde o útero – o som, mas que fica em segundo, terceiro, último plano nas questões práticas do dia-a-dia, gerando uma onda invisível de influências geradoras de tudo o que é bom, como pertencimento, identidade, consciência de si mesmo, reconhecimento do outro, mas também de tudo o que é ruim - doenças, neuroses, desequilíbrios ambientais, emocionais, culturais e humanos.

Em 2019, a opinião das mídias sociais é cortante e, se uma coisa não está certa, ela só pode estar errada. A generalização que banaliza o diálogo encontra hoje terreno fértil para acontecer sem filtro nem piedade, ressoando no governo, na rua, na rede social. Assim, uma pesquisa que não entrega algo material, palpável e mensurável segundo uma visão de vida

que despreza nuances, periga hoje não ter validade no país. Reiterando que, na imensidão do Brasil, onde temos pessoas carentes das necessidades mais básicas ao ser humano, morrendo por falta do que colocar nas “barrigas que mentem”<sup>192</sup>, minha tese procura pontuar questões outras que não compartilham do nível fisiológico da urgência do prato de comida, mas que desdobram-se em outras séries de mortes tão cruéis e tão necessárias de serem combatidas, como a morte à arte, a morte à ética e a morte à nossa capacidade de nos colocarmos no lugar do outro. As proposições éticas para o mundo atual que emergem desta tese, que é defendida por uma musicista que estudou por anos como *soar*, estão definitivamente pautadas no *ouvir*.

---

<sup>192</sup> Referência à charge de Ivan Cabral, 2019.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Disonancias**: Introducción a la sociología de la música. Akal: Madrid, 2009.
- AGUIAR, Emerson Barros de. **Ética**: instrumento de paz e justiça. Natal: Tessitura, 2003.
- ANDREOTTI, Giuliana. O senso estético e a paisagem. Tradutora: Beatriz H. Furlanetto. In: **Ra'e ga**, Curitiba, n. 24, p. 5-17, 2012.
- ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. In: **Desigualdade e diversidade**. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio. No. 4. Rio de Janeiro. Janeiro/junho, 2009.
- \_\_\_\_\_. Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. In: **El Oído Pensante**, v. 1, n. 1, 2013. p. 1 – 15. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2199>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- \_\_\_\_\_. Prefácio: o campo da etnomusicologia no Brasil – formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Org). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 7-18.
- ARCHER, Willian Kay. On the Ecology of Music. In: **Ethnomusicology**, v. 8, n. 1, p. 28-33, 1964. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/849769>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- ARÓSTEGUI, José Luis. Por un currículo contrahegemónico: de la educación musical a la música educativa. In: **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n.25, 2011, p.19-29. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/revista\\_abem/ed25/revista25\\_artigo2.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed25/revista25_artigo2.pdf). Acesso em: 10 set. 2015.
- ASSANO, Christiane Reis Dias Villela. Por uma “escuta pensante” dos cenários sonoros da cidade. In: **V Congresso Latino Americano da International Association of Popular Music**, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...*, 2004. p. 1-8. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2bFdZSThSZURqYm8/view>. Acesso em: 10 abr. 2016.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10151: Medição e avaliação de níveis de pressão sonora em áreas habitadas. 2. ed. ISBN: 978-85-07-07969-9, 2019.
- ATALLI, Jacques. Noise: The Political Economy of Music. 10. reimp. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 [1977].

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFERN, 2000.

AYALA, Maria Ignez. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: **Estudos Avançados**, v. 13, n. 55, 1999. ISSN online: 1806-9592.  
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a20.pdf>. Acesso em: 02 out. 2019.

BAMBERG, Marcio Petersen. Invasão de privacidade: conflito entre vizinhos decorrente da poluição sonora na cidade do Rio de Janeiro. 2009. 57 p. Monografia (Graduação em Direito) – Faculdade Brasileira de Ciências Jurídicas, Sociedade Unificada de Ensino Superior e Cultura, Rio de Janeiro, 2009.

BASTOS, Juliana Carla. Discussão e utilização da paisagem sonora na oficina de música. In: **V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, 2011, Belém. *Anais...*, 2011a. p. 328-337. Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1831745/mod\\_resource/content/0/Anais%20V%20ENABET%20-%20202011.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1831745/mod_resource/content/0/Anais%20V%20ENABET%20-%20202011.pdf). Acesso em: 19 mar. 2018. ISSN: 2236-0980

\_\_\_\_\_. A paisagem sonora implícita no estudo da percepção musical: relato de experiência na Licenciatura em Música da UFPI. In: **XI Encontro Regional Nordeste da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical**, 2012b, Fortaleza. *Anais...*, 2012a. p. 1-11 [trabalho apresentado, porém não consta nos anais do evento]. Disponível em:  
[http://abemeducacaomusical.com.br/congressos\\_realizados\\_ver.asp?id=61](http://abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados_ver.asp?id=61). Acesso em: 20 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Escuta consciente: o aspecto sonoro-ambiental de Teresina. In: **Primeiro Encontro Integrado de Meio Ambiente da UFPI**. Teresina, 2013.

\_\_\_\_\_. Ética, escuta e emissão: o papel do músico na ecologia sonora. In: **Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME – International Society for Music Education**, Natal, 2017. *Anais...*, 2017. Disponível em:  
<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/isme/2017/paper/viewFile/2329/1201>. Acesso em: 20 mar. 2018. ISSN Online: 2594-5475.

\_\_\_\_\_. “Eu ouço o que sei ouvir. O resto, eu sinto...”: a cultura e a sociedade no processo de escuta consciente. In: **III Encontro Regional Nordeste da ABET / I Encontro Regional Norte da ABET: “Formação e Diálogos Interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira”**, Salvador, 2012b. *Anais...*, 2011b. p. 109-114. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/36199086/Anais\\_ABET\\_2012](https://www.academia.edu/36199086/Anais_ABET_2012). Acesso em: 19 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. O aspecto sonoro ambiental: estudos de PROPS-UFPI [palestra]. In: **I Encontro de Educação Ambiental: a educação ambiental como instrumento para o desenvolvimento sustentável**. Teresina, 2014.

\_\_\_\_\_. Ouvido pensante ou ouvido neurótico? Simbolismo sonoro fora do frame da paisagem sonora. In: CASTANHEIRA, José C. S.; MAZER, Dulce. MARRA Pedro; LUCAS, Cássio;

ARRUDA, Mario; CONTER, Marcelo. **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. Florianópolis: Insular, 2020 (no prelo).

\_\_\_\_\_. Paisagem Sonora: aspecto primordial do trabalho do músico [palestra]. In: **I Semana Pedagógico-musical da UFPI**. Teresina, 2012c.

\_\_\_\_\_. Poluição sonora: uma tortura socialmente aceita. In: **XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil**, 2012c, Teresina. *Anais...*, 2012d. Disponível em: <http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT03-17.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. Sound, music and symbolism: dimensions to understand sonorous ethics. In: **The Global Composition 2018: conference on sound, ecology and media culture**, Dieburg, 2018a. *Anais...*, 2018. p. 14. Disponível em: <http://international-media-culture.eu/global-composition-2018>. Acesso em: 01 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Sound, music and symbolism: perspectives for ethnomusicology in the Twenty-First Century. In: **2019 Arizona State University Musicology Speaker Series**, Tempe, 2019.

\_\_\_\_\_. Towards a sonorous ethics: perspectives for ethnomusicology in the Twenty-First Century. In: **Musicology in the Age of (Post)Globalization: The Barry S. Brook Centennial Conference**, New York, 2018b,. *Anais...*, 2018. p. 14. Disponível em: <https://brookcenter.gc.cuny.edu/2018/03/12/schedule-musicology-in-the-age-of-postglobalization-the-barry-s-brook-centennial-conference/>. Acesso em: 01 out. 2019.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAUMAN, Zigmunt. **Ética pós-moderna**. Tradução de João Resende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENNET, H. Stith. **On Becoming a Rock Musician**. Amherst: University of Massachusetts, 1980.

BIJSTERVELD, Karin; PINCH, Trevor (Eds.). **The Oxford Handbook of sound studies**. New York: Oxford University Press, 2012.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6. reimp. Washington: University of Washington Press, 1973.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador, en Campo de poder, campo intelectual. In: **Itinerarios de un concepto** (Selección de artículos), p. 9-50. Buenos Aires: Montessor, 2002.

BOWMAN, Wayne. Practices, virtue ethics, and music education. In: BOWMAN, Wayne; ELLIOTT, David J.; BATES, Vincent C. **Action, Criticism, and Theory for Music Education**, v. 11, n. 2, p. 1–19, 2012. Disponível em: [http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman11\\_2.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman11_2.pdf). Acesso em: 24 ago. 2017.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 3.688, de 03 de outubro de 1941**. Diário Oficial da União, 03 de out. 1941. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del3688.htm). Acesso em: 03 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal**, de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm). Acesso em: 29 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Diário Oficial da União, 12 de fev. 1998. Disponível em: [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm). Acesso em: 03 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Lei Nº 10.406**, de 10 de janeiro de 2002, Código Civil brasileiro. Brasília. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/L10406compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406compilada.htm). Acesso em: 29 dez. 2017.

BULL, Michael and Les Back. **The auditory culture reader**. Sensory Formations Series. Oxford: Berg, 2003.

CAMPBELL, Patricia Shehan. How musical we are: John Blacking on music, education, and cultural understanding. In: **Journal of Research on Music Education - JRME**, v. 48, n. 4, p. 336-359, 2000. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2307/3345368>. Acesso em: 24 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Teaching music globally: experiencing music, expressing culture**. New York: Oxford University Press, 2004.

CAMPESATO, Lílian. Ruído e transgressão: uma aproximação com a psicanálise. In: **Seminário Música Ciência e Tecnologia**, n. 4, p. 245-253, 2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/77>. Acesso em: 04 fev. 2017.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Tao da física: uma análise dos paralelos entre física moderna e o misticismo oriental**. Tradução de José Fernandes Dias. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.



CAPRA, Fritjof; STONE, Michael K.; BARLOW, Zenobia (Orgs.). **Alfabetização ecológica: a educação das crianças para um mundo sustentável**. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Per Luigi. **A visão sistêmica da vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas**. São Paulo: Cultrix, 2014.

CARLINI, Álvaro. A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família. 2000. 551 f. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2000.

CARVALHO, Francisco. Da Ecologia Geral à Ecologia Humana. In: **Fórum Sociológico**, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.revues.org>. Acesso em: 14 dez. 2017.

CASTAGNA, Paulo. Eventos brasileiros no campo da musicologia: histórico, presente e futuro. In: **Revista do Conservatório de Música** - UFPel, Pelotas, n. 1, p. 58-82, dez. 2008. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/revista1.html>. Acesso em: 19 fev. 2015.

CANAVAGH, Lynn. A brief history of the establishment of international standard pitch a=440 hertz. In: **WAN – Webzine about Audio and Music**, 2009. Disponível em: [http://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh\\_440Hz.pdf](http://www.wam.hr/sadrzaj/us/Cavanagh_440Hz.pdf). Acesso em: 25 set. 2019.

CLASSEN, Constance. **Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures**. New York: Routledge, 1993.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural**. Tradutores: Luiz F. Pimenta e Margareth C. A. Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

COLON, Paul-Louis. **Ethnographier les sens**. Paris: Petra, 2013.

CONSTANTINO, Regina. **Uma ecologia para o som: do rito ao rush**. Londrina: o autor, 2014.

CORBIN, Alain. **Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle**. Collection champs-Flammarion. Paris: Albin Michel, 1994.

CORTELLA, Mário Sérgio; BARROS FILHOS, Clóvis de. **Ética e vergonha na cara!** Campinas: Papirus, 2014. (Coleção Debates).

CORTELLA, Mário Sérgio. **Educação, convivência e ética: audácia e esperança!** São Paulo: Cortez, 2015.

\_\_\_\_\_. **Qual é a tua obra?** : inquietações propositivas sobre gestão, liderança e ética. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

COSTA, Jean Henrique. Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte. 2012. 310 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

DAMON-GUILLOT, Anne. Sounds of hell and sounds of Eden: sonic worlds in Ethiopia in the Catholic missionary context, Seventeenth and Eighteenth centuries. In: GUILLEBAUD, Christine (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017. p. 39-55.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1, 2, 3 e 4 Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. Edição brasileira de **Mille Plateaux** – Capitalisme et schizophrénie (Paris: Minuit, 1980).

DENSCOMBE, Martyn; AUBROOK, Liz. It's just another piece of schoolwork: the ethics of questionnaire research on pupils in schools. In: **Educational Research Journal**, v. 18, n. 2, 1992, p. 113-131.

DIAS, Genebaldo Freire. **Educação Ambiental: princípios e prática**. 6. ed. rev. e amp. São Paulo: Gaia, 2000.

EINSENBURG, Andrew J. Space. NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015, p. 193-207.

EMOTO, Masaru. **The Miracle of Water**. New York: Atria Books, 2007.

\_\_\_\_\_. **Messages from water and the universe**. China: Hay House INC., 2010.

ESPERIDIÃO, Neide; MRECH, Leny Magalhães. Educação musical e diversidade cultural: uma incursão pelo viés da psicanálise. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 21, 84-92, mar. 2009. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/239/171>. Acesso em: 04 abr. 2015.

EUFRASIO, Mário A. **Estrutura urbana e ecologia humana: a Escola Sociológica de Chicago**. São Paulo: Editora 34, 1999.

FEISST, Sabine. Music as Place, Place as Music – The Sonic Geography of John Luther Adams. In: HERZOGENRATH, Bernd (Org.). **The Farthest Place: The Music of John Luther Adams**. Lebanon: University of New England Press, 2011.

FELD, Steven. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. In: **The Soundscape Newsletter**, n. 8, 1994.

\_\_\_\_\_. A sweet lullaby for world music. In: **Public Culture**, v. 12, n. 1, p. 145-171, 2000. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5465b37ae4b0468f5>

[1cd831e/1415951226470/2000+Sweet+Lullaby+for+World+Music+copy.pdf](#). Acesso em: 09 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Acustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015, p. 12-21.

\_\_\_\_\_. Sound words. In: **Sound**, p. 173-200, 2000. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. Uma doce cantiga de ninar para a 'world music'. In **Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música**. v. 8. Trad. de José Alberto S. Silva. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Unirio, 2005.

FELD, Steve; BRENNEIS, Don. Doing anthropology in sound. In: **American Ethnologist**, v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

FÉRAUD, Olivier. Ethnographier les environnements sonores. In: **Ethnographier les sens**, Paris: Petra, 2013. p. 117-147.

\_\_\_\_\_. Noising the city: revealing popular Neapolitan "soundciabilities" in pyrotechnical practices. In: GUILLEBAUD, Christine (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017, p. 21-38.

\_\_\_\_\_. Voix publiques: environnements sonores, representations et usages d'habitation dans un quartier populaire de Naples. Tese (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), Paris, 2010.

FERNÁNDEZ, Susana. Música, ecología y desarrollo sostenible em el nordeste transmontano. IN: **TRANS – Revista Transcultural de Música**, n. 19, p. 1-14, 2015. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015.pdf>. Acesso em: jan. 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 7. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **Música e meio ambiente: a ecologia sonora**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

FRANÇA, Cecília. Ecos: educação musical e meio ambiente. In: **Música na Educação Básica**, v. 3, n. 3, p. 28-41, 2011.

FURLANETTO, Beatriz H. O bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. In: **Ra'e ga**, Curitiba, n. 20, p. 107-113, 2010.

\_\_\_\_\_. **Paisagem sonora do Boi de Mamão paranaense: uma geografia emocional**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

\_\_\_\_\_. Território e identidade no boi-bumbá de Parintins. In: **Revista Geográfica da América Central**, Costa Rica, v. 2, n. 47, 2011.

GARCÍA Sanz, B.; GARRIDO, F. **La contaminación acústica en nuestras ciudades**. Barcelona: Fundación Caixa, Edit. Colección Estudios Sociales, n. 12, 2003.

GARCÍA, Miguel A. Los pilagá, sus paisajes sonoros y las dudas del antropólogo. In: **Trans. Revista Transcultural de Música**, n. 20, 2016. p. 1-11. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/03d-trans-2016.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. Un oído obediente (y algunas desobediencias). In: BRABEC DE MORI, Bernd; LEWY, Matthias; GARCÍA, Miguel A (Eds.). **Sudamérica y sus mundos audibles: cosmogías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas**. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 2015. p. 197-210.

GAUTIER, Ana María Ochoa. Silence. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015, p. 183-192.

GONDIN, Sônia Maria Guedes. Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos. In: **Paidéia**, v. 12, n. 24, p. 149-161, 2003.

GREEN, Edward. The impact of Rousseau on the histories of Burney and Hawkins: a study in the ethics of musicology. In: **Music's intellectual history**, 2009. (RILM perspectives series). Disponível em: <http://www.edgreenmusic.org/Articles/RousseauBurneyHawkins.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2015.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 11. ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 2001.

GUILLEBAUD, Christine (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017.

GUIU, Claire. Listening to the city: the sonorities of urban growth in Barcelona. In: GUILLEBAUD, Christine (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017. p. 168-185.

HIRATA, Helena. O trabalho de cuidado: comparando Brasil, França e Japão. In: **SUR – REVISTA INTERNACIONAL DE DIREITOS HUMANOS**, v. 13, n. 24, p. 53-64, 2016. Disponível em: <https://sur.conectas.org/o-trabalho-de-cuidado/>. Acesso em: 20 set. 2019.

HOFMAN, Ana. Maintaining the distance, othering the subaltern: rethinking ethnomusicologist's engagement in advocacy and social justice. In: HARRISON, Klisala; MACKINLAY, Elizabeth; PETTAN, Svanibor. **Applied Ethnomusicology: historical and contemporary approaches**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. p. 22-35.

HOWES, David. **The varieties of sensory experience**: a sourcebook in the anthropology of the senses. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Sensual relations engaging the senses in culture and social theory**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Panorama de João Pessoa. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/joao-pessoa/pesquisa/35/29951>. Acesso em: 15 set. 2019.

ILARI, Beatriz. Por uma conduta ética na pesquisa musical envolvendo seres humanos. In: BUDASZ, Rogério (Org.). **Pesquisa e Música no Brasil**: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 167-185. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/1> . Acesso em: 10 jan. 2015.

JOÃO PESSOA. **Código de Posturas** – Lei Complementar nº 07, agosto de 1995a.

\_\_\_\_\_. **Código de Urbanismo** – Lei Municipal nº 2.102, de 31 de dezembro de [1975]2001.

\_\_\_\_\_. **Código Municipal de Meio Ambiente**, de 29 de agosto de 2002.

\_\_\_\_\_. **Conselho de Desenvolvimento Urbano** – CDU, Lei nº 7.899, de 20 de setembro de 1995b.

\_\_\_\_\_. **Lei Ordinária nº 1.540**, de 06 de agosto de 1993 – estabelece os limites administrativos no uso do espaço urbano nas zonas indicadas, 1993.

\_\_\_\_\_. **Plano de Ação Sustentável**, 2014. Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/plano-de-acao-sustentavel/>. Acesso em: 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Plano de Ação Sustentável**: Estudo 3 – Crescimento Urbano, s/a. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1mj\\_8xkUGIX0JOrpthAeLuDWM7UcMdZiF/view](https://drive.google.com/file/d/1mj_8xkUGIX0JOrpthAeLuDWM7UcMdZiF/view). Acesso em: 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Plano de Ação Sustentável**: Relatório de Avaliação Ambiental – RAA, 2017. Disponível em: [http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2016/06/RAA\\_JP\\_FINAL\\_23\\_Junho.pdf](http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2016/06/RAA_JP_FINAL_23_Junho.pdf). Acesso em: 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Plano Diretor** – Lei Complementar nº 6.499, de 20 de março de 2009a. Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/secretarias/seplan/plano-diretor/>. Acesso em: 15 abr. 2019. Acesso em: 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social – SEDES. **Topografia Social de João Pessoa**. Cedest/IEE/PUCSP, 2009b.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. São Paulo, 2004. Versão para eBook. Digitalização da edição em papel da Edições e Publicações Brasil Editora S.A. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/razaopratica.html>. Acesso em: 10 set. 2016.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza**: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LAHMAN, Maria K.E. Always othered: ethical research with children. In: **Journal of Early Childhood Research**, v. 6, n. 3, 2008, p. 281-300.

O'DEA, Jane. **Virtue or virtuosity?** Explorations in the ethics of musical performance. Westport: Greenwood Press, 2000.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. Ethnomusicology in Brazil: introductory reflections. In: **Ethnomusicology in Brazil**: The world of music (New series) – Journal of the Department of Musicology of the Georg August University Göttingen, v. 5, n. 1, 2016. Göttingen: Georg-August-Universität Göttingen, 2016a. p. 7-21.

LÜHNNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. Etnomusicologia no Brasil: questões introdutórias. In: LÜHNNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016b. p. 21-45.

LÜHNNING, Angela; CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; DINIZ, Flávia Cachineski; LOPES, Aaron Roberto de Mello Lopes. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: LÜHNNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 47-92.

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

MARCHIONNI, Antonio. **Ética**: a arte do bom. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de Pesquisa**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MARQUES, Eduardo Luedy. Discursos de professores de música: cultura e pedagogia em práticas de formação superior. In: **Revista da ABEM**, v. 19, n. 26, p. 47-59, 2011. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/173/108>. Acesso em: 24 abr. 2016.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MIGUEL, Fábio. Paisagem sonora: um estudo da voz humana como símbolo sonoro. 2012. 315 f. Tese (doutorado) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11479/105884>. Acesso em: ago. 2015.

MYERS, Greg. Análise da Conversação e da Fala. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). In: **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um Manual Prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 271-292.

NASCIMENTO, Fernanda Albernaz do. Educação musical sob a ótica do pensamento complexo. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 20, n. 27, p. 105-116, 2012. Disponível em: [http://abemeducacaomusical.com.br/revista\\_abem/ed27/revista27\\_completa.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed27/revista27_completa.pdf). Acesso em: 05 jul. 2015.

NASSER, Najat. O Ethos na música grega. In: **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, 1997.

NETTL, Bruno. Music. In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**. 2. ed., v. 17. London: Macmillan, 2001, p. 425-37.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. 2. ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015.

OBICI, Giuliano. Condição da escuta: mídia e territórios sonoros. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia. Silêncio: som demais causa poluição sonora. In: **Superinteressante**, São Paulo, n. 1, p. 26-31, 1988. Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/silencio-som-demais-causa-poluicao-sonora>. Acesso em: 20 mai. 2018.

OLIVEIRA, Jelson; BORGES, Wilton. **Ética de Gaia: ensaios de ética socioambiental**. São Paulo: Paulus, 2008 (Coleção Ethos).

OLIVEIRA, Samir Adamoglu de; MONTENEGRO, Ludmilla Meyer. Etnometodologia: desvelando a alquimia da vivência cotidiana. In: **Cadernos EBAPE.BR**, v. 10, n. 1, artigo 7, Rio de Janeiro, mar. 2012, p. 129-145.

PAIM, Antonio. **Tratado de ética**. Londrina: Ed. Humanidades, 2003.

PALMBLAD, Simon. A=432: A superior tuning or just a different intonation? How tuning standards affects emotional response, timbre and sound quality in music. 44 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Artes, Mídia, Estética e Narração) – Höögskolan I Skövde, 2018.

PANITZ, Lucas Manassi. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. In: **Para Onde**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 1-10, 2012.

PARMAR, Robin. Sounding the Anthropocene: Concepts of nature in Schafer's The Soundscape. In: **The Global Composition 2018: Conference on sound, ecology and media culture**, 2018, Dieburg. *Anais...*, 2018. Dieburg Schriftenreihe zur Akustischen Ökologie 4 (Dieburg Series on Acoustic Ecology 4). p. 152-161.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. IN: **CONTRACAMPO – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF**, n. 23, p. 130-143, 2011.

PÉREZ-COLMAN, C. Martín. El campo sonoro y el oído de la sociología: de la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. In: **Methaodos - Revista De Ciencias Sociales**, n. 3, v. 1, p. 107- 120, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66>. Acesso em: jan. 2016.

PIRES, Álvaro. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: POUPART, Jean, et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010. p. 43-94.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. In: **Per Musi**, n. 27, versão eletrônica, 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000100002&script=sci_arttext). Acesso em: 20 mai. 2015.

\_\_\_\_\_. Ética na pesquisa em etnomusicologia. In: **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Em Música - ANPPOM**, 20, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, p. 558-562, 2010.

\_\_\_\_\_. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. In: **InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação**, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017a.

\_\_\_\_\_. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões In: **REVISTA DA ABEM**, Londrina, v.25, n.39, p. 132-159, 2017b.

\_\_\_\_\_. (Re)pensando a ética na pesquisa em etnomusicologia. In: **Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET**, 5, 2011, Belém. *Anais...* Belem: ABET, p. 415-423, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo S.; FIQUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de; RIBEIRO, Yuri Moreira. Práticas musicais no contexto urbano de João Pessoa. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA** (ANPPOM), 16, 2006, Brasília. *Anais....* Brasília: 2006. p. 152-157.



QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical na Paraíba: rumos e concepções na contemporaneidade. In: OLIVEIRA, ALDA; CAJAZEIRA, REGINA. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P & A, 2007. p. 305–314.

QUIGNARD, Pascal. **Ódio à música**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REIGOTA, Marcos. **A floresta e a escola: por uma educação ambiental pós-moderna**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

REIGOTA, Marcos (coord.); CATUNDA, Marta Bastos; PETRAGLIA, Marcelo Silveira; SINTO, Carmemsilvia Maria. Ecoando ressonâncias da educação ambiental: descobertas, conflitos, diálogos; por uma ecologia sonora sensível. In: **European Review of Artistic Studies**, v.2, n.1, p. 64- 83, 2011.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. In: **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/202/180>. Acesso em: 20 mai. 2015.

RICCI, Antonello. **Ascoltare il monde, Antropologia dei suoni in un paese del sud d'Italia**. Roma: Il Trovatore, 1996.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultural popular contemporânea de João Pessoa/PB. 2017. 406 f. Tese (Doutorado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2017.

ROCHA, Paula Jung; MONTARDO, Sandra Portella. Netnografia: incursões metodológicas na cibercultura. In: **E-compós**, v. 4, 2005. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/55/55>. Acesso em: 15 ago. 2015.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAFIOTTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987 (Coleção polêmica).

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SAKAKEENY, Matt. Music. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015, p. 112-124.

SAMUELS, David W. et al.. Soundscapes: toward a sounded anthropology. In: **Annual Review of Anthropology**, v. 39, 2010. p. 329-345.

SÁNCHEZ, Iñigo. Mapping out the sounds of urban transformation: the renewal of Lisbon's Mouraria quarter. In: GUILLEBAUD, Christine (Ed.). **Toward an Anthropology of Ambient Sound**. New York: Routledge, 2017. p. 153-167.

SANCHO, Jesús Conill. **Ética hermenéutica**. 2. ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

\_\_\_\_\_. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Educação sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons**. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

SCHIPPERS, Huib. **Facing the music: shaping music education from a global perspective**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHULZE, Holger. The body of sound. IN: **Sound Effects**, n. 2, v. 1: 198-209, 2012.

SCHÜTZ, Alfred. La ejecución musical conjunta: Estudio sobre las relaciones sociales. In: **Estudios sobre teoría social**. Escritos II: 153-170. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SEEGER, Anthony. Ethnomusicology and music law. In: **Ethnomusicology**, v. 36, n. 3, p. 345-359, 1992.

\_\_\_\_\_. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. In: **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 3-20, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A particularidade do processo de socialização contemporâneo. In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, nov. 2005. pp. 335-350.

SILVA, Jackson Douglas do Nascimento; SANTOS, Lucirino Fernandes. Poluição sonora: estudo acerca da (im)possibilidade de incidência do Direito Penal. 2018. 20 p. Artigo de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Faculdade Ijulinternacional da Paraíba - FPB, João Pessoa, 2018.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade**. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SILVA, Sandra Rúbia. Performances de masculinidade, práticas de subversão: o consumo de telefones celulares entre jovens de camadas populares. IN: **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, n. 26, v. 9, p. 61-82, 2012.

SILVA, Paulo Fernando da. **Conceito de ética na contemporaneidade segundo Bauman**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

SLOBIN, Mark. Ethical issues. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: an introduction**. New York: W.W. Norton e Company, 1992. p. 329-336.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.

SOBREIRA, Silvia. A disciplinarização do ensino de música e as contingências do meio escolar. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.121-127. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n26/12.pdf>. Acesso em: jan. 2016.

STERNE, Jonathan. Hearing. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). **Keywords in Sound**. London: Duke University Press, 2015, p. 65-77.

\_\_\_\_\_. **The sound studies reader**. London: Routledge, 2012.

TAGG, Philip. **Music's meanings: a modern musicology for non-musos**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

TORRES, Marcos Alberto. A percepção da paisagem sonora da cidade de Curitiba. In: **II Colóquio Nacional do NEER - Núcleo de Estudos em Espaços e Representações**, Salvador, 2007. Disponível em: [http://www.neer.com.br/anais/NEER-2/autor\\_m.html](http://www.neer.com.br/anais/NEER-2/autor_m.html). Acesso em 10 fev. 2016.

TROTTA, Felipe. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidade no forró. IN: **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, n. 26, v. 9, p. 151-172, 2012.

\_\_\_\_\_. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. In: **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, 2016.

TUAN, Yi-Fu. **Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values**. 2. ed. New York: Columbia University Press, [1973]1990.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VEIGA, Manuel. Sustentabilidade e música: uma visão enviesada. In: **Música e Cultura: revista da ABET**, v. 8, n. 1, p. 19-33, 2013. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/>. Acesso em: 01 set. 2017.

WADE, Bonnie C. **Thinking musically: experiencing music, expressing culture**. New York: Oxford University Press, 2004. (Global Music Series).

WEIK, Christian Alberto. Música no neoxamanismo de ayahuasca: as cerimônias da *Sétima Lua* e do *Voo da Águia*. 2017. 254 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB, João Pessoa,

2017. Disponível em: [https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20171650888ce659417695910043514c/Christian Alberto Weik.pdf](https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/20171650888ce659417695910043514c/Christian_Alberto_Weik.pdf). Acesso em: 21 set. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

# APÊNDICES

## APÊNDICE 1:

### Perguntas do questionário

#### Parte I: IDENTIFICAÇÃO

1. Qual é a sua idade?
2. Em que cidade você nasceu?
3. Caso não tenha nascido na grande João Pessoa, mora aqui desde que idade?
4. Em qual bairro você mora?
5. Em qual bairro você estuda / trabalha?
6. Qual é sua ocupação?
7. Marque as opções que te descrevem melhor (indique quantas quiser)
  - Me considero músico profissional
  - Me considero músico amador
  - Não trabalho com música ou com sons de maneira direta
  - Atuo com som de outras formas (arquiteto, engenheiro, instalador de som automotivo etc.)
8. Se você marcou que atua com o som de outras formas, marque aqui quais formas são essas (indique quantas quiser):
  - Sou técnico de som em shows e eventos
  - Trabalho em estúdio de gravação
  - Sou anunciante de vendas na entrada de um comércio
  - Trabalho com pesquisa em acadêmica em música
  - Trabalho com jingles publicitários
  - Trabalho num carro de som para propagandas
  - Tenho / gosto de carro com “paredão de som” instalado
  - Trabalho com instalação de som em carros
  - Trabalho com arquitetura / engenharia e preciso lidar com questões sonoras
  - Trabalho em ambiente onde a música, especificamente, é importante (como numa academia, por exemplo)

Trabalho em ambiente onde minha tenho que usar minha voz o tempo todo (professor, orador, profissional de telemarketing, etc.)

Outros. Especifique.

### Parte III: ROTINA SONORA

9. Qual é sua relação com esse bairro? (marque quantas quiser)

Eu moro aqui

Eu trabalho aqui

Eu estudo aqui

10. Defina esse bairro em questão de número de sons e de como você se sente (marque apenas uma opção, aquela que demonstre como você se sente na maior parte do tempo):

Muitos sons e NÃO gosto porque acho barulhento

Muitos sons e gosto deles. Não é um problema

Não sei / não me importa

Tem um ambiente sonoro equilibrado e não me incomoda

Tem um ambiente sonoro equilibrado, mas, mesmo assim, alguns me incomodam

Poucos sons e gosto do que ouço

Poucos sons e NÃO gosto / acho monótono

11. Se precisasse falar pra alguém sobre como é o ambiente sonoro nesse bairro, você:

Descreveria poucas coisas

Descreveria muitas coisas, mas sem dar muitos detalhes

Conseguiria dar muitos detalhes sobre muitos sons

12. Vamos agora considerar a grande João Pessoa. Para você, existem lugares problemáticos em relação aos sons? Quais? (podem ser bairros, ruas, empresas, etc.)

13. E existem lugares você considera terem um ambiente sonoro legal? Quais são? (também podem ser bairros, uma rua, escola, parque, etc.)

### Parte II: CONCEPÇÕES SOBRE OS SONS

14. Pense rápido num som que você adora! Qual é? Por que você gosta tanto dele?

15. Agora, diga um que você gostaria que não existisse. Por quê?

16. E agora um som no qual você mudaria algo, se pudesse (pode ser o volume, o jeito de ser feito, a emoção que te traz...). Por que você mudaria isso nele?

17. Para você, existe algo que as pessoas precisem fazer sobre os sons do ambiente em que vivem?

18. Você tem consciência dos sons que VOCÊ MESMO PRODUZ? (alguns exemplos: sabe dizer se você fala alto, sempre ouve música no mesmo volume, tem noção de quanto barulho você faz para abrir uma porta, guardar uma panela ou tossir no meio de uma palestra?)
19. Para terminarmos, uma pequena reflexão: sabemos que existem projetos de arquitetura, projetos de reciclagem ou projetos para melhorar a qualidade da água, certo? Agora, você acha possível existir um projeto sonoro? Algo no qual as pessoas pudessem planejar o que querem para os ambientes sonoros? Sim? Não? Por quê?

#### Parte IV: DADOS DE CONTATO (opcional)

### APÊNDICE 2:

#### Roteiro do grupo focal

##### Parte I: RESPONSABILIDADE DE PROFISSIONAIS:

Quais são as contribuições dos profissionais abaixo sobre o aspecto sonoro ambiental e simbólico na sociedade? Quais lacunas? Existe preparo político? Existe preparo ético? De que formas?

- engenheiro acústico / físico / técnico de som
- professor de crianças
- comerciante
- policial
- médico
- músico

##### Parte II: CONCEPÇÕES DO CIDADÃO:

A música pode ser sinônimo de alegria, memórias boas e diversão, ajuda a relaxar depois de um dia cheio ou a animar uma festa. Mas essa mesma música pode também significar um grande incômodo, um motivo de muito stress ou algo irritante que te impeça de fazer alguma atividade porque está muito alta ou porque você não suporta mesmo ouvi-la.

- Que medidas de música e qualidade de vida você vê implantadas na cidade? Quais você sugeriria?
- Quais lugares na cidade são saudáveis sonoramente? Por quê?
- E quais são problemáticos sonoramente? Por quê?

##### 3. RESPONSABILIDADE DE CIDADÃOS:

Chegamos na pessoa que é a mais importante: você!

Qual é o seu papel na sociedade quando o assunto é som? Pense no seu cotidiano e fale da sua responsabilidade social e do seu prazer relacionados a sons ambientais e também a sons que

são simbólicos para você.

### APÊNDICE 3:

#### Ficha de apontamentos do grupo focal

<b>Data:</b>	<b>Local:</b>
<b>Contatos principais:</b>	
<b>Divisão de perfis:</b>	
<b>Potenciais entrevistados:</b>	
<b>Questões sinalizadas:</b>	



APÊNDICE 4:

Termo de consentimento livre e esclarecido

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL

"Ética sonora: o que é e como se manifesta na sociedade?"

● Termo de Consentimento ●

Nós, abaixo-assinados, fomos convidados a participar de grupo focal referente à pesquisa "**Ética sonora: o que é e como se manifesta na sociedade?**", trabalho de autoria da doutoranda em Música Juliana Carla Bastos, e fomos esclarecidos quanto ao conteúdo da pesquisa, seus objetivos e utilização dos dados coletados. Estamos cientes de que nossos nomes não serão divulgados e que filmagens e áudios serão utilizados apenas para fins de análise de dados por parte da pesquisadora. Sendo assim:

Autorizamos gravação da atividade em vídeo

Autorizamos gravação da atividade apenas em áudio

Não autorizamos gravação

João Pessoa, \_\_\_\_\_

NOME	ASSINATURA