

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

SERGIO LEAL

**DIÁLOGOS COM O SILÊNCIO NA
CONTEMPORANEIDADE:**

excesso de ruídos, educação sonora e música

São Paulo

2023

SERGIO LEAL

**DIÁLOGOS COM O SILÊNCIO NA
CONTEMPORANEIDADE:**

excesso de ruídos, educação sonora e música

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração:

Música: processos, práticas e teorizações em diálogos

Linha de pesquisa:

Música, Epistemologia e Cultura

Orientadora:

Profª. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

**São Paulo
2023**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L435d Leal, Sergio, 1977-
Diálogos com o silêncio na contemporaneidade: excesso de ruídos, educação sonora e música / Sergio Leal. – São Paulo, 2023.

435f.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Silêncio. 2. Som – Estudo e ensino. 3. Ecologia sonora. I. Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.7

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Espera-se que a pesquisa possibilite um avanço na discussão do problema da poluição sonora, de grande impacto na atualidade, e a consolidação de uma prática de valorização do silêncio na cultura do cotidiano tanto quanto a busca por soluções, ecológicas, baseadas na conjunção de saberes de distintas áreas para o enfrentamento de problemas sistêmicos como esse.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

It is hoped that the research will enable a breakthrough in the discussion of the problem of noise pollution, which has a great impact today, and that it will consolidate a practice of valuing silence in everyday culture and the search for ecological solutions, based on the combination of knowledge from different areas to face systemic problems like this one.

SERGIO LEAL

**DIÁLOGOS COM O SILÊNCIO NA
CONTEMPORANEIDADE:
excesso de ruídos, educação sonora e música**

Tese aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Tese aprovada em: 20/01/2023

Constituição da banca examinadora

Profª. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada - orientadora
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profª. Dra. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dr. José Augusto Mannis
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Profª. Dra. Maria Helena Villas Bôas Concione
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Prof. Dr. Anderson Guzzi
Universidade Federal do Delta do Parnaíba – UFDPAr

AGRADECIMENTOS

Em sua etapa inicial, de mestrado, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Durante muitos anos fiquei separado da música, inclusive da composição. Um tempo em que tal afastamento me parecia definitivo. Porém, contra a minha vontade na época, por movimento das linhas insondáveis dos fluxos do destino – que não cabe a nenhum de nós, simples seres humanos, pequenos quanto qualquer criatura deste planeta-vivo, Gaia –, fui levado a voltar a discutir música em conversas informais nos breves almoços, em meio à saturação sonora do restaurante universitário da FSP-USP, lá pelos idos de 2013 e 2014. Dessas conversas nasceu a ideia de um curso, que tinha o propósito de elevar a cultura musical no meio universitário daquela faculdade, deveras empobrecido e alienado pela indústria cultural; um ano depois surgiu o *Vivendo a Música*, um curso de extensão que obteve um amplo sucesso, com quatro turmas no período de dois anos, cujas aulas atraíram pessoas bastante especiais e memoráveis, de diversos perfis, que aportaram àqueles longos cursos para nos ouvir e conosco dialogar; e, desse curso, também surgiram futuros trabalhos, e, principalmente, novas ideias. Dessas ideias, posteriormente, nasceu um blog, que por sua vez deu origem a um projeto, em duplo sentido, tanto de um novo caminho na vida, quanto de um projeto propriamente dito para um (dois) mestrado. Essas conversas – contra a minha vontade –, aquele curso e a insistência (estímulo), contínua, durante nossos anos de convívio, foram obra de um amigo que partiu nos primeiros dias seguintes ao resultado de minha admissão no programa do IA-UNESP, antes que eu pudesse informá-lo. Fico imaginando se, ele com sua religiosidade ctônica, talvez soubesse, em lucidez silenciosa, de alguma forma que não me cabe saber, cômico de um grande papel cumprido, de que suas valiosas sugestões haviam se realizado. E, por tudo isso, agradeço, *in memoriam*, a Alexandre Pereira Cruce!

Agradeço, também *in memoriam*, ao professor Fábio Miguel, por suas valiosas indicações na qualificação de mestrado e por sua contribuição generosa para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Em mais uma triste nota (e, infelizmente, foram muitas nesse período, pois um ano após meu ingresso irrompeu a pandemia de Covid-19), agradeço à Raymond Murray Schafer, *in memoriam*, que também partiu no período de minha pesquisa. Apesar de não tê-lo conhecido pessoalmente, me sinto muito próximo em termos de concepção de mundo e, não por menos, ele foi o guia deste trabalho.

Agradeço, ainda, à professora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari, por ter participado, de forma direta e indireta, desta pesquisa, seja pela presença nas três bancas de avaliação, seja por cada um de seus generosos e enriquecedores convites (foram muitos!) que, significativamente, me fizeram crescer e me desenvolver.

E agradeço, de maneira especial, a quatro amigos por sua presença em minha vida nesses anos de tese e já há muito tempo:

- Talvani Lange, pelas intensas e contínuas conversas e por compartilhar sua valorosa experiência acadêmica;
- Luiz José de Sousa, por sua preocupação sincera, por me recomendar a inspiradora leitura de Rilke e por estar presente nas mais escuras horas das noites da vida;
- Marcos Paulo de Passos, pelo norte oferecido quando as questões de metodologia de pesquisa ainda me assustavam, pelo contínuo incentivo, por acreditar que eu sou mais do que eu sou e pelas longas, numerosas e extensas discussões a respeito do meu tema, as quais sempre me serviram de espelho, oportunidades em que falo e olho e ouço a mim mesmo;
- Roberto Pereira Silva, por sua presença atenta, pela longa e duradoura amizade, por também acreditar em mim e por acender a fâsca (rohmeriana) – ainda que fortuitamente –, que, depois de mais de dez anos de espera, me levou ao encontro definitivo com o Schafer e, finalmente, ao projeto de mestrado que originou esta tese.

E, por último, há uma história a ser contada. A primeira vez que prestei prova para um mestrado foi no ano de 2007. Além de problemas de outras esferas, duas questões me impediram de adentrar em um programa naquela época e no decorrer desse longo período: a ausência de um tema que me fizesse vibrar por completo, tanto estética quanto politicamente,

e a flexibilidade e a coragem de um orientador que aceitasse trabalhar com a minha proposta de investigação holística, interdisciplinar. Ainda que tenham sido tentativas intermitentes, passaram-se 11 anos e mais de 10 projetos – somando aqueles em que cheguei a prestar o concurso e aqueles em que desisti antes, por falta de orientador e/ou de perspectivas –, em áreas como a composição musical, a estética musical, a psicologia cognitiva, o futebol, os estudos culturais e a saúde pública, até a dupla aprovação no final do ano de 2018. E, por isso, além de agradecer pelo papel fundamental na constituição do trabalho, seja por seu apoio, por seu luminoso exemplo de vida, pela generosidade em compartilhar sua imensurável experiência e sabedoria, pela liberdade de trabalho concedida, e, enfim, por abrir meus caminhos de volta à Ítaca, após essa longa Odisseia, dedico esta tese a minha orientadora: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada!

RESUMO

O excesso de ruídos está amplamente presente na vida humana na contemporaneidade. Comprovadamente nocivo à saúde, seus efeitos passam despercebidos devido à sua naturalização. Neste trabalho discutem-se as origens da saturação sonora, suas consequências para a saúde em termos de seus efeitos auditivos e não auditivos, seus determinantes sociais, históricos e políticos e propõe-se que uma educação sonora voltada para a valorização do silêncio funcione como equilíbrio para tal excesso. Desenvolvem-se as discussões com base na ecologia sonora, de Schafer, e relacionam-se suas concepções em diálogo interdisciplinar com outros campos do saber, sobretudo com a saúde e as ciências sociais, transversalizados pela perspectiva do pensamento sistêmico. Conclui-se que a individuação da escuta e a conquista do silêncio possibilitam uma ampliação da consciência relacionada à escuta do ambiente e, dessa forma, contribuem para uma atitude crítica diante do excesso de ruídos, capacitando os indivíduos a agirem em seu meio, transformando-o; viabilizam, também, uma ampliação das possibilidades de atuação da educação sonora e oferecem novos recursos para nortear a criação, seja para os educadores interessados nas práticas criativas, seja para compositores.

Palavras-chave: Ecologia sonora; Silêncio; Educação sonora; Pensamento sistêmico; Ecologia profunda.

ABSTRACT

The excess of noise is widely present in human life in contemporary times. Provenly harmful to health, its effects go unnoticed due to its naturalization. This work discusses the origins of sound saturation, its consequences to health in terms of its auditory and non-auditory effects, its social, historical and political determinants and proposes that a sound education focused on valuing silence works as a balance for such excess. Discussions are based on Schafer's sound ecology and his conceptions are related in an interdisciplinary dialogue with other fields of knowledge, especially with health and social sciences, transversalized by the perspective of systemic thinking. It is concluded that the individuation of listening and the conquest of silence make it possible to increase awareness related to listening to the environment and, in this way, contribute to a critical attitude in the face of excessive noise, enabling individuals to act in their environment, transforming it; they also make it possible to expand the possibilities of sound education and offer new resources to guide creation, whether for educators interested in creative practices or for composers.

Keywords: Sound ecology; Silence; Sound education; Systemic thinking; Deep ecology.

Sumário

1 - Introdução	19
2 - A naturalização do ruído	25
2.1 O ruído e as suas definições	25
2.2 A naturalização do ruído	27
2.3 Uma História repleta de sons.....	32
2.3.1 Seis milhões de anos de escuta do ambiente	34
2.3.2 A ascensão do ruído	39
3 - A ecologia sonora	49
3.1 Ecologia.....	49
3.1.1 A ecologia profunda	51
3.1.2 A ecosofia	53
3.1.3 A ecologia, a linearidade cartesiana e a Queda do Jardim do Éden.....	58
3.1.4 Ecologia x Economia	63
3.1.5 A teoria de Gaia	67
3.1.6 Ecoalfabetização e responsabilização: novos paradigmas necessários	69
3.2 O Pensamento sistêmico.....	71
3.3 Ecologia Sonora	77
3.4 A ecologia sonora hoje.....	88
3.4.1 “Moralismo estético” e outras críticas infundadas.....	89
3.4.2 A polinização schaferiana: a descoberta da paisagem sonora pela arquitetura, pela acústica, pela psicologia ambiental e por outras áreas no início do século XXI.....	96
3.4.3 Os humanos preferem sons “naturais”	102
3.4.4 A arquitetura como música de Gunnar Cerwén.....	107
3.4.5 Alain Corbin: a paisagem sonora e a História das Sensibilidades	110
4 - Som e saúde	117
4.1 Sons malsãos: os ruídos e a sua insalubridade	117
4.1.1 Os efeitos auditivos e os efeitos não auditivos do ruído para a saúde	119
4.1.2 O ruído ocupacional	124
4.1.3 O ruído ambiental.....	134
4.1.4 O ruído social.....	144
4.1.5 Perda auditiva em músicos	150

4.1.6	Perda auditiva e envelhecimento.....	155
4.1.7	O ruído malsão	160
4.2	Sons que fazem bem.....	161
4.2.1	As paisagens naturais e seus sons benéficos.....	162
4.2.2	A interação dos sons com os outros parâmetros sensoriais e seu benefício para a saúde	170
4.2.3	A expectativa, o lugar, o sujeito e o contexto da escuta.....	172
5	- O excesso de ruídos e a ilusão de progresso	175
5.1	O lixo e o ruído em um espaço de ninguém na sociedade líquido-moderna	177
5.2	Naturalização do ruído, anestesia dos sentidos e atualização do Ruído Sagrado	184
5.3	O ruído é uma mercadoria	190
5.4	O fascínio da tecnologia e o tecnopólio.....	201
5.4.1	A publicidade como fábrica de ilusões.....	205
5.4.2	Tecnopólio, não neutralidade e consequências do fascínio da tecnologia	211
5.5	Velocidade: a tecnologia como arma de guerra.....	227
5.5.1	O capitalismo de vigilância: a tecnologia como instrumento de manipulação.....	234
5.5.2	A velocidade e a aniquilação do espaço	242
5.6	A utopia do progresso e o excesso de ruídos.....	247
6	- Silêncio: equilíbrio, individuação da escuta e música do mundo	261
6.1	Diálogos com os silêncios: as várias faces do silêncio.....	262
6.1.1	Silêncio negativo e silêncio positivo	264
6.1.2	O silêncio fundante e o sentido na linguagem	266
6.1.3	O silêncio político	269
6.1.4	O silêncio sublime: religião, filosofia, contemplação, meditação e misticismo.....	274
6.1.5	Silêncio na música.....	278
6.1.6	Cage: o silêncio como presença	286
6.1.7	Telas silentes: o silêncio no cinema	291
6.1.8	O silêncio na literatura, nas artes plásticas, no teatro e na arquitetura.....	297
6.2	Silêncio, individuação da escuta e equilíbrio.....	303
6.2.1	Sobre a proibição de silenciar	303
6.2.2	A (re)conquista do silêncio.....	312
6.2.2.1	O silêncio que comunica: o reequilíbrio do uso da linguagem e da fala.....	316
6.2.2.2	O mistério necessário	322
6.2.2.3	O silêncio que cura e os templos de silêncio	330

6.2.2.4 <i>Ma</i> e o silêncio fundante.....	334
6.2.2.5 Entre a Estética e a Política: o silêncio como caminho para a alteridade	338
6.2.2.6 O silêncio e o saber sensível: descartar Descartes?	342
6.2.2.7 A recuperação do intervalo de fruição	353
6.2.2.8 O silêncio e a individuação da escuta.....	359
6.3 CODA - O silêncio e as suas ressonâncias: a educação sonora-musical e a música sintrópica	365
6.3.1 O silêncio e a educação sonora/musical.....	367
6.3.2 O silêncio e a música sintrópica.....	379
6.3.2.1 <i>Anoitece na cidade</i>	379
6.3.2.2 Paisagem sonora e discurso musical	384
6.3.2.3 A música sintrópica.....	390
7 - Depois do silêncio: considerações ao fim de um ciclo	401
REFERÊNCIAS.....	409

1 - Introdução

O ruído é um elemento onipresente na cultura atual. As cidades, cada vez mais urbanizadas, estão constituídas por paisagens sonoras ruidosas. As ruas, dominadas pelo tráfego de veículos, intensamente barulhentas. O céu, invadido por helicópteros, aviões e, recentemente, também por drones, igualmente povoado por ruídos. A intimidade dos lares também não escapa desse reinado do ruído. Muitas das atividades do dia a dia, que eram realizadas manualmente ou com utensílios mais simples, hoje em dia têm sido feitas por meio de máquinas, como furadeiras, desparafusadeiras, panelas elétricas, fritadeiras elétricas, *mixers*, tostadeiras elétricas, processadores de frutas, fornos de micro-ondas, cafeteiras elétricas, fornos elétricos, lavadoras de louças, batedeiras elétricas, *freezers*, frigobares, secadoras, aparelhos de ar condicionado, umidificadores de ar, aquecedores, máquinas para cortar cabelos, barbeadores, computadores pessoais, impressoras, telefones celulares e videogames, entre outros aparelhos. Cada uma dessas máquinas traz sua contribuição para a somatória de ruídos aos quais as pessoas ficam expostas. Alguns equipamentos, que já há algumas décadas estavam dentro dos lares, receberam atualizações que os tornaram, em alguns casos, ainda mais ruidosos, como os aparelhos de som, que tiveram sua potência bastante ampliada, os liquidificadores, que ficaram mais potentes, os chuveiros elétricos, que, ao terem sua potência de aquecimento aumentada, também ampliaram seu ruído, e os ventiladores, que ficaram mais robustos. Todas estas fontes acumulam seus sons na paisagem sonora do dia a dia levando-a à saturação.

Imerso nesse mundo de máquinas, o comportamento humano também se alterou. As conversações se tornaram mais ruidosas, dado que, para se comunicar em meio ao aumento do ruído ambiental, é necessária uma ampliação da potência sonora da fala – “Efeito Lombard” –, de forma que o hábito de falar ruidosamente acabou por se firmar, mesmo quando não é indispensável, evidenciando que se tornou um hábito adquirido. As relações humanas têm sido permeadas pelo ruído, principalmente por conta do extensivo uso dos telefones celulares para a comunicação, sem contar o distanciamento e a atomização que ele e as demais tecnologias ocasionaram. As brincadeiras infantis também foram substituídas por jogos ou brinquedos eletrônicos, muitas vezes, bastante ruidosos.

Vive-se em um reinado das máquinas, no qual o ruído foi naturalizado e a maior parte das pessoas sequer toma consciência da presença intensa e constante desses sons, considerando-os como algo natural. Esta é uma situação que merece atenção e preocupação,

pois, durante milhões de anos, desde a sua origem, as diversas espécies de hominídeos – inclusive a linhagem atual, o *homo sapiens* – sobreviveram e evoluíram utilizando o som como elemento de orientação nos ambientes em que viveram. A escuta do ambiente sempre foi uma condição vital para a humanidade e hoje essa escuta está se perdendo, atrofiada pelo excesso de ruídos e pela preponderância da visualidade.

O ruído do cotidiano é parte do ruído ambiental, proveniente do tráfego de veículos, do tráfego aéreo, das ferrovias, da vizinhança, de instalações industriais e outras fontes. Há também o ruído das atividades de lazer, algumas delas inclusas na realidade do dia a dia das residências, mas também oriundas de bares, parques, discotecas, entre outros espaços. Ainda importante é o ruído ocupacional, presente nos ambientes de trabalho e responsável por parte importante da quota de ruídos a que a população é exposta diariamente.

A quantidade e a intensidade dos ruídos têm aumentado continuamente, de tal forma que a poluição sonora tem sido motivo de grandes preocupações, pois oferece riscos à saúde, além de interferir no comportamento das pessoas. Esse cenário de excesso de ruídos, que, apesar de seus efeitos negativos, não é reconhecido pela maior parte da população como algo prejudicial, é o tema da presente pesquisa.

A questão do excesso de ruídos é complexa, tal como os demais grandes problemas que afetam a contemporaneidade e, também como em relação a eles, não é possível se oferecer respostas a partir de abordagens com foco especialista. Um tema como esse exige ser tratado a partir de uma abordagem ampla, generalista, holística, que considere diversos pontos de vista. Com essa preocupação em vista, o desenvolvimento da pesquisa é fundamentado no campo da Ecologia Sonora de Raymond Murray Schafer, porém, com um enfoque múltiplo, a partir de concepções da história, da antropologia, da sociologia, da biologia cultural, da arquitetura, da psicologia e da saúde, entre outros, com uma abordagem longitudinal do pensamento sistêmico, conforme a perspectiva de Fritjof Capra, entre outros autores, e tendo em vista conduzir as discussões com a preocupação voltada para uma educação sonora direcionada para a população, em termos amplos. A hipótese principal que se propõe é que a valorização do silêncio pode ser um elemento que possibilite o amadurecimento da escuta e, desta forma, seja uma forma de se alcançar uma situação de equilíbrio em relação a esse estado de saturação de ruídos. Como hipótese secundária, conjectura-se que o excesso de ruídos na atualidade esteja associado com a cultura consumista e, acima de tudo, com a ideia de progresso.

No estudo traz-se como objetivo geral a discussão da prevalência da saturação de ruídos no cotidiano, na atualidade, de maneira a se compreender suas causas e se propor uma

maneira de equilibrar o ambiente sonoro por meio da valorização do silêncio e da educação sonora, de forma a se recuperar a escuta do ambiente que, durante a maior parte de sua história, foi utilizada pela humanidade como meio de sobrevivência. Os objetivos específicos são: mostrar que os ambientes urbanos saturados de ruídos são prejudiciais à saúde; evidenciar a estreita relação entre poder, interesses econômicos e a saturação de estímulos sonoros na vida contemporânea; demonstrar que a valorização do silêncio em nossa cultura pode restabelecer a compreensão dos significados dos sons em nossas vidas e, deste modo, permitir o estabelecimento de uma relação harmoniosa com o meio em que vivemos; indicar, por meio da valorização do silêncio, maneiras para a recuperação da importância da escuta crítica do ambiente.

Justifica-se a realização desta pesquisa pelo impacto negativo que o excesso de ruídos exerce na saúde e no comportamento dos seres humanos, demonstrado por um crescente número de evidências oriundas de pesquisas na área. No entanto, apesar desses vários estudos indicarem a necessidade de campanhas educativas para a conscientização da população, ou de algumas leis estabelecidas para controlar a quantidade de ruído, tais campanhas e leis não têm apresentado resultados satisfatórios e, por isso, a educação da escuta, proposta nesta pesquisa, parece ser uma ação mais efetiva para propiciar tal conscientização, pois ela vai além de apenas fazer recomendações ou impor restrições para a população alvo, agindo na faculdade humana de interesse, que é a escuta, incentivando, assim, que as pessoas se relacionem de maneira consciente e amadurecida com os sons que as rodeiam.

Esta é uma pesquisa teórica e de cunho qualitativo. Como elementos auxiliares para a reflexão são utilizados exemplos de observações de situações cotidianas relacionadas com a saturação sonora e, também, de alguns sons registrados e, principalmente, medidos (em termos de sua intensidade sonora) em situação de campo, de modo a exemplificar alguns assuntos tratados no tocante ao que está sendo chamado de naturalização do ruído, ou seja, o convívio das pessoas com uma grande quantidade de ruídos em seu cotidiano, sem que elas demonstrem incômodo. Os sons foram registrados por meio de um gravador portátil modelo *R09HR*, da marca *Roland-Edirol*, e a medição da pressão sonora foi realizada através de um sonômetro modelo *DEC-350*, da marca *Instrutherm*.

A discussão da tese, dividida em cinco partes, é apresentada nos capítulos seguintes. No capítulo dois apresenta-se o problema central da pesquisa, que é a saturação sonora existente na contemporaneidade e a naturalização da presença dessa condição na vida das pessoas. O capítulo está organizado em três seções. A primeira traz uma definição de ruído e

trata da questão de que não existe uma única conceituação assertiva a respeito do assunto. Em seguida, discute-se o problema da naturalização do ruído, observando-se que, diante de tantos sons presentes em seu cotidiano, as pessoas se acostumaram com sua presença, considerando-o como algo inevitável. Na terceira seção apresenta-se um breve histórico do excesso de ruídos, partindo-se do trabalho de Steven Mithen e sua hipótese de que o som e a música desempenharam papel fundamental no processo evolutivo da humanidade e, a seguir, foca-se o período que vai da Revolução Industrial até os dias atuais, fase na qual ocorrem intensas transformações nas sociedades humanas, que conduziram ao estado atual de desequilíbrio sonoro.

O capítulo três traz uma exposição dos fundamentos da Ecologia Sonora de Schafer, apresentando-se, também, os campos da Ecologia e do pensamento sistêmico e descrevendo-se as íntimas conexões que essas áreas mantêm entre si. Na última seção do capítulo, apresenta-se um breve panorama do cenário atual da Ecologia Sonora, abordando-se autores que dialogam com o legado de Schafer.

No quarto capítulo, dividido em duas seções, faz-se, na primeira, uma revisão de pesquisas que indicam que o ruído em excesso é nocivo à saúde humana. Os trabalhos estão divididos entre os que tratam dos efeitos auditivos e não auditivos e entre as modalidades de estudo dos efeitos dos ruídos: ocupacional, ambiental, social, e os relacionados ao envelhecimento. Na segunda seção, de maneira a se contrapor e equilibrar as volumosas evidências a respeito dos malefícios do ruído apresentadas na primeira seção, trata-se dos efeitos benéficos do som para a saúde.

O contexto social da produção dos ruídos é discutido no quinto capítulo. Esse é o momento em que se identificam as causas profundas da manifestação, reprodução e manutenção do estado de saturação sonora que caracteriza a atualidade, o que permite oferecer uma resposta à hipótese secundária da tese, que trata da relação entre o excesso de ruídos e o consumismo e a ideia de progresso.

O sexto capítulo trata da discussão da hipótese principal da tese, a respeito da possibilidade de a valorização do silêncio na cultura atual funcionar como um elemento de equilíbrio perante a saturação sonora. O capítulo se divide em três seções. Na primeira, apresentam-se e discutem-se diferentes concepções de silêncio. A segunda seção é o momento central, no qual se discute a potencialidade de o silêncio funcionar como elemento de equilíbrio, a partir da individuação da escuta. A proposição é construída como resposta ao contexto levantado no capítulo anterior. Na última seção, discutem-se as ressonâncias da

conquista do silêncio para o campo da educação sonora-musical, na primeira parte e, na segunda, demonstra-se a aplicação dessa concepção na prática composicional do autor.

2 - A naturalização do ruído

2.1 O ruído e as suas definições

A vida na contemporaneidade está marcada pelo excesso de ruídos, os quais estão em toda parte, presentes em todos os momentos e preenchendo todos os espaços do cotidiano. Em qualquer lugar ou situação em uma cidade grande encontram-se sons tanto em quantidade quanto em amplitude excessivas.

Ruído não é um termo específico, ou seja, a palavra não traz uma definição assertiva. Raymond Murray Schafer (2011a, p. 256) indica que o vocábulo apresenta uma “variedade de nuances de significados”, com significativas diferenças em línguas, contextos ou áreas de conhecimento distintas. No campo da eletrônica, por exemplo, o ruído é compreendido como uma perturbação alheia a um sinal. No atual senso comum, seu uso se refere principalmente a um som barulhento, de grande intensidade, que incomoda.

A definição clássica de ruído, dada por Hermann von Helmholtz, no século XIX, se referia a vibrações aperiódicas, consistindo em diversos sons fundamentais conflitantes entre si, numa clara oposição ao que esse físico demarcava como sons musicais, ou seja, aqueles dotados de vibrações periódicas, com um único som fundamental, do qual derivavam seus harmônicos regulares (SCHAFER, 2011b, p. 124). No entanto, já há muito tempo essa definição não é a mais adequada dentro do campo da música, pois com os desenvolvimentos ocorridos a partir do início do século XX, a música erudita ocidental seguiu por caminhos bastante diferentes em relação aos do século anterior, sendo marcada por uma crescente incorporação de sons que anteriormente eram considerados como dissonâncias e ruídos. Enquanto a antiga concepção de consonância e dissonância foi superada pela noção de “emancipação da dissonância” atribuída ao compositor Arnold Schoenberg (SCHOENBERG, 2001, p. 58-59; DUDEQUE, 2007, p. 9), o ruído foi progressivamente incorporado ao fazer musical ocidental. Luigi Russolo, integrante do movimento futurista italiano, foi o pioneiro nesse processo, tendo escrito em 1913 o manifesto *A arte do ruído*, no qual conclamava que a música moderna de seu tempo tinha que incorporar o ruído presente nas cidades. Russolo também construiu alguns instrumentos ruidosos, os *intonarumori* (entoadores de ruídos ou máquinas de fazer ruídos), com os quais fez alguns concertos em cidades europeias, exemplificando as ideias que defendia. Essa caminhada da música erudita ocidental rumo à

eliminação da cisão entre ruído e música apresentou como auge o nascimento da música eletroacústica – que teve como estágios imediatamente anteriores a música concreta, no final da década de 1940, e a música eletrônica, nos anos 1950 – e a obra silenciosa de John Cage, que elevou os ruídos ambientais à categoria de música, em *4'33"* (SCHAFER, 2011a, p. 161-162).

Schafer argumenta que a definição de Helmholtz não é mais adequada, devido a ela trazer uma associação equivocada entre sons periódicos e sons musicais. A música inclui tanto sons periódicos, de instrumentos tradicionais como o violino, a voz humana e o piano, quanto sons aperiódicos de instrumentos de percussão sem altura fixa ou de ruídos do ambiente, entre outros exemplos. O oposto também é válido, pois há determinados sons do ambiente, como os sons de motores, que são periódicos, mas que, dentro de uma concepção mais tradicional, não são considerados musicais (SCHAFER, 2011b, p. 125).

Diante da complexidade que o termo traz, o autor canadense adota a definição de ruído como “som não-desejado” (SCHAFER, 2011a, p. 258; 2011b, p. 126), indicando que ela foi emprestada do campo da comunicação, no sentido de que um ruído seria qualquer som que interferisse na transmissão e recepção de uma mensagem (SCHAFER, 2011b, p. 126). O autor justifica a escolha pelo fato de essa definição prover mais flexibilidade na abordagem do som, pois pode ser adaptada para contextos diferentes.

Autores no campo da saúde também adotam definições semelhantes à de Schafer. Mathias Basner (2019, p. 235) e Konrad Rydzynski & Thomas Jung (2008, p. 22) utilizam a mesma definição de Schafer, enquanto Simone Adad Araújo (2002, p. 48), de maneira semelhante, define ruído como “um tipo de som que provoca efeitos nocivos no ser humano, sendo uma sensação auditiva desagradável que interfere na percepção do som desejado”. Omar Hahad et al. (2019, p. 245), por sua vez, o define como som irritante, considerando, ainda, que ele tem uma dimensão quantificável objetiva e outra subjetiva. Essa dimensão subjetiva é caracterizada por André Luiz Silva Forcetto (2016, p. 35) como “ruidosidade percebida”, que é quantificável por uma unidade de medida chamada “noy”, a qual

[...] é dependente da frequência, com os maiores incômodos na faixa entre 2.000 e 5.000 Hz, assim um som com intensidade de 85 dB a 1.000 Hz tem uma ruidosidade de aproximadamente 20 noys, já o mesmo nível sonoro a 5.000 Hz tem 40 noys e a 175 Hz somente 15 noys (FORCETTO, 2016, p. 35-36).

Neste trabalho adota-se a definição de ruído empregada por Schafer – “som indesejável” –, com uma preocupação especial em relação aos sons que oferecem risco à

saúde, pois, dado que essa definição relega ao termo certa relatividade, como o próprio Schafer reconhece (2011b, p. 126), possibilitando interpretações subjetivas (SCHAFER, 2011a, p. 258), há situações em que um som prejudicial pode ser considerado como desejável em um determinado contexto social, como o exemplo de Basner (2019, p. 235) sobre os sons com altos níveis de pressão em um concerto de rock, que, embora sejam deletérios para a saúde, são os sons esperados por quem vai a uma apresentação de música dessa natureza, ou seja, são ruídos desejados.

2.2 A naturalização do ruído

O exemplo de Basner, citado logo acima, possibilita a conjectura de que, concomitantemente ao excesso de ruídos, ocorre também, na atualidade, uma aceitação passiva de sua presença. A vida urbana fez as pessoas se acostumarem a conviver com uma enorme quantidade de sons, de tal maneira que não se questiona a sua existência e muitas vezes se desconhecem ou se negligenciam os seus riscos, assumindo-se sua presença como algo natural, ou seja, como se fossem parte inseparável do ambiente e dos quais não fosse possível ou desejável se desfazer.

Se é um fato que, conforme Zygmunt Bauman (2001, p. 90), a vida na sociedade atual está “moldada em torno do consumo”, talvez se possa inferir que a naturalização do ruído no cotidiano esteja intrinsecamente conectada a essa cultura do consumismo, de maneira que desejos hedonistas acabem sendo colocados acima de preocupações com a própria saúde e sobrevivência – bem como em relação aos demais seres humanos –, como no exemplo dos espetáculos de rock já referido. Pode-se inferir, ainda, que, possivelmente, o excesso de ruídos seja tolerado porque, simbolicamente, está associado à urbanização e, conseqüentemente, à ideia de progresso (essas duas propostas perfazem a hipótese secundária do trabalho, que será discutida no capítulo cinco). Nesse sentido, ambientes tranquilos seriam associados à vida do campo que, dentro de um sistema de valores que foi intensamente reproduzido na cultura ocidental¹, seriam considerados inferiores, em comparação à cidade.

¹ Neste trabalho, a cultura brasileira é incluída na cultura ocidental. Porém, não escapa à consciência do autor o fato de que o Brasil, sendo um país do sul global, não é considerado pelos países do norte global como Ocidente. O Brasil, assim como toda a América Latina, vive em uma zona cultural transfronteiriça, pois, foi colonizado por um país europeu e, dessa forma, sua sociedade foi formatada pela cultura da metrópole, mas, por outro lado, apresenta idiosincrasias que a distanciam do que se chama de Ocidente. No entanto, como ainda não existem características fortemente diferenciadoras a tal ponto que se possa falar de uma cultura plenamente destacada da cultura europeia (principalmente pela mentalidade colonizada e racista da maior parte de sua elite, que se quer considerar europeia ou estadunidense e não aceita as evidências de que já há uma

Diante desse excesso de estímulos, as pessoas parecem ter perdido a medida de quanto essa exposição contínua afeta suas vidas, tanto em termos de saúde, quanto de comportamento. Aliás, para muitos dos mais jovens ou, principalmente, para muitas das crianças, nem se trata de terem perdido a medida, pois já cresceram nesse cenário inundado por máquinas e seus ruídos desmedidos.

Esse fenômeno da naturalização do ruído evidencia a complexidade da discussão deste tema, pois, o excesso de sons faz parte da vida das pessoas, as quais estão habituadas a esse cenário, e, por isso, não consideram o risco de perdas e limitações em termos de saúde e dos reflexos sociais e comportamentais que o ruído pode acarretar. O risco, desta maneira, acaba sendo mascarado, pois, embora já exista alguma conscientização em relação a seus efeitos negativos, não obstante, em grande parte dos casos, os ruídos são desejados. É a isto que Basner se refere quando diz que

[...] o ruído não produz apenas vítimas. Os patronos de um concerto de rock gostam da música e não querem perdê-la. Os motociclistas amam seus sistemas de escape ruidosos. Um aeroporto é um importante fator econômico para uma região e gera muitos empregos. Ele também traz muitas facilidades para aqueles que vivem próximo a ele, mas longe das rotas dos aviões. Portanto, para cada residente afetado pelo ruído outro residente a favor da fonte de ruído é rapidamente identificado. Isto é o porquê as regulações sempre têm que buscar um justo equilíbrio. (BASNER, 2019, p. 235)².

Diante dessa naturalização do ruído, em vez de uma busca pelo equilíbrio, o que parece mais recorrente é a existência de uma tendência de ampliação da quantidade de sons. Tal constatação não surpreende, pois, se o ruído estiver capturado pela lógica do consumismo, provavelmente será estimulado a se ampliar sem limites, pois a estimulação constante é uma característica vital para a sustentação do consumo.

O hábito da escuta de música por meio de fones de ouvido é um exemplo significativo dessa tendência. Há uma poderosa indústria de produtos eletrônicos que lucra com a produção de aparelhos de telefonia celular³, sendo que um dos mais fortes atrativos com os quais ela seduz sua clientela se encontra nos recursos relacionados à possibilidade de se escutar música

significativa diferenciação), optou-se pelo uso do termo “ocidental” para se referir à cultura da população deste país, de maneira a não gerar confusão.

² Last and probably most important—noise not only produces victims: Patrons of a rock concert enjoy the music and do not want to miss out. Bikers love their loud exhaust systems. An airport is an important economic factor for a region and generates many jobs. It also brings many amenities for those who live close to it but not under the flight tracks. Thus, for each resident affected by noise another resident in favor of the noise source is quickly identified. This is why noise regulations always have to strike a fair balance.

³ Em um relatório de 2021 sobre a economia da telefonia móvel, os autores indicavam que, ao final do ano de 2020, 5,2 bilhões de pessoas no mundo acessavam a internet móvel e o capital movimentado pelo setor alcançava a casa dos 4,4 trilhões de dólares no mundo todo (OKELEKE & SUARDI, 2021).

por meio desses produtos. Veem-se pessoas com fones ligados aos seus aparelhos de telefone celular em todos os ambientes: ruas, escolas, carros, ônibus, trens, metrô, no trabalho, em suas casas e em qualquer outro lugar em que estejam. Embora o principal impacto do uso do celular seja no âmbito individual, dado que a maior parte das pessoas ouve suas músicas com os fones de ouvido, não é raro encontrar em espaços públicos pessoas que fazem uso desse aparelho sem os fones, espalhando sua música no ambiente, quase sempre com grande amplitude, contribuindo, dessa maneira, para a ampliação da saturação dos ruídos⁴ no local. Além da contribuição para a poluição sonora, esse é um ato que denota o uso privado do espaço público, prática recorrente na contemporaneidade. A escuta de música pelos fones de ouvido é, na maior parte das vezes, uma escuta passiva, que isola a pessoa e, por meio da qual, ela recebe os sons, mas pouco faz para desenvolver suas faculdades auditivas ou de manipulação dos sons.

Outro exemplo que ilustra essa naturalização do ruído e a conseqüente tendência de ampliação de sua presença no cotidiano é o projeto de inclusão de música ambiente nos vagões dos trens da Companhia do Metropolitano de São Paulo – o Metrô –, iniciado no ano de 2018 (ESTAÇÕES, 2018). Um repertório de duzentas músicas era tocado continuamente nos trens e estações das linhas azul, vermelha e verde do metrô paulistano. Independentemente de qual tenha sido a intenção dessa ação, seja para “humanizar o ambiente” (METRÔ, 2019), abafar o som de músicos que tocam dentro dos vagões (ESTAÇÕES, 2018), para amenizar os ruídos ou produzir relaxamento (MÚSICA, 2018), o fato é que ela se constituiu em mais uma iniciativa promotora de saturação sonora, procurando preencher com mais ruídos um espaço já impregnado de sons, submetendo os indivíduos continuamente, sem pausas, a um excesso de estímulos sonoros. O Metrô de São Paulo, por si só, é uma modalidade de transporte coletivo extremamente ruidosa. Não bastando a quantidade e a intensidade dos ruídos produzidos pelos vagões, pelo atrito dos seus eixos com os trilhos, pelo fluxo do ar durante o deslocamento pelos túneis, pelos anúncios internos e pelos sons resultantes do coletivo dos passageiros, a adição de música, em vez de atenuar, acabou funcionando como um intensificador desse excesso de sons já prevalente naquele ambiente. Se o projeto tinha a intenção de melhorar o ambiente, estava plenamente equivocado, pois melhorar uma paisagem sonora ruidosa implica em transformar e/ou retirar

⁴ Saturação sonora é compreendida neste trabalho como uma situação na qual um ou mais sons obnubilam a percepção de outros sons devido ao acúmulo e/ou à intensidade dos sons, gerando uma paisagem sonora ruidosa, poluída. Ou seja, saturação sonora e excesso de sons/ruídos são termos empregados como equivalentes.

sons, não acrescentar mais. Trata-se de um claro exemplo de ausência de um planejamento sonoro do ambiente. Após intensas críticas (SANDIN, 2018), o projeto foi descontinuado no ano de 2019. É digno de nota que uma parte significativa dessas críticas se direcionava ao fato de a música nos vagões atrapalhar as pessoas a ouvirem as suas músicas nos fones de ouvido ou em referência ao repertório reproduzido. Ou seja, o incômodo não foi gerado porque as pessoas estavam preocupadas com o problema ecológico do acúmulo de sons no ambiente, mas, sim, porque se sentiram invadidas na sua privacidade, ainda que essa privacidade ocorresse em um espaço público.

As pessoas se adaptam ao ambiente em que vivem e, portanto, a naturalização da presença do ruído ocorre porque os ambientes, na atualidade, têm se tornado mais ruidosos. Uma situação experimentada pelo autor deste texto, ao utilizar o Metrô na capital paulista, pode ajudar a compreender melhor esse problema. Em uma viagem entre as estações Carandiru e Luz, da linha dois – azul, registrei 99 dB(A)⁵⁶ dentro do vagão de um dos trens antigos que circulam naquela linha, nos trechos subterrâneos entre as estações.⁷ Ao descer na estação Luz, mesmo com o sonômetro⁸ marcando 72 dB(A), experimentei uma verdadeira sensação de alívio, já que era uma intensidade sonora muito mais abaixo daquela à qual estivera submetido dentro do trem. Isso é bastante ilustrativo do que se passa com as pessoas em ambientes ruidosos, pois facilmente perde-se a referência do que é nocivo quando se está constantemente submetido a grandes intensidades sonoras. Dependendo dos níveis de ruído e do tempo de exposição, pode ocorrer uma elevação do limiar de audição, resultando em uma percepção alterada dos sons ouvidos posteriormente, os quais parecerão menos intensos do que realmente são (SCHAFER, 2011a, p. 258). Uma pessoa exposta repetidas vezes a experiências dessa natureza correrá o risco de sofrer perda auditiva e, provavelmente, assim como experimentei, passará a se acomodar bem com cenários que, ainda que potencialmente prejudiciais, sejam mais brandos do que aqueles com ruídos extremos. Tais situações são recorrentes na vida em uma cidade como São Paulo. Para mim, no momento em que saí do vagão, 72 dB(A) pareciam quase como...silêncio!

Os exemplos citados anteriormente remetem aos cenários de uma cidade grande. Entretanto, o fenômeno da urbanização não está circunscrito às metrópoles. Nas cidades

⁵ Registro realizado no dia 19 de dezembro de 2019, pouco depois das onze horas da manhã.

⁶ As medições correspondem aos níveis instantâneos.

⁷ Os trens antigos, conforme verificado na linha azul, parecem ser mais ruidosos por dentro. Em contrapartida, segundo outros registros realizados, os trens mais novos são mais ruidosos por fora. Encontrei o valor de 98 dB(A) na chegada de um desses na estação Tietê. Esses registros foram realizados no dia 19 de dezembro de 2019.

⁸ Comumente conhecido como “decibelímetro”.

pequenas, embora não ocorra uma intensa produção de ruídos como nas metrópoles, ainda assim encontram-se abusos em termos de amplitude, pois os eletrodomésticos, os veículos, os aparelhos de celular, os alto-falantes e tantas outras inúmeras máquinas ruidosas que inundaram o cotidiano das pessoas estão presentes, tanto no dia a dia do habitante da metrópole, quanto no do interiorano. Uma situação, também presenciada por este autor, serve de ilustração: no dia 17 de janeiro de 2020, estava na rodoviária de Itatinga, município do interior paulista de apenas vinte e cinco mil habitantes, quando, à distância de mais de quarenta metros, passou um veículo com um grande conjunto de alto-falantes instalado em sua parte traseira, fazendo o anúncio de um estabelecimento comercial da cidade. A intensidade sonora era tal que, naquela distância em que estava, senti necessidade de tampar os ouvidos. A medição pelo sonômetro apontava cerca de 90 dB(A). Como detalhe, é importante observar que o local em que o veículo passava era uma esquina na qual se cruzavam duas ruas largas, nas quais não havia nenhum prédio ou habitação de pé direito alto que favorecesse algum tipo de reverberação ou amplificação do som. A exceção era a rodoviária que, no entanto, tinha um teto muito alto e com muitos espaços abertos, que não favoreciam qualquer amplificação ou reverberação. Além disso, era por volta de quatro horas e meia de uma tarde quente, em que a cidade estava seca, com nada que favorecesse alguma amplificação natural do som. Todas essas características contribuíam para que o som se dispersasse rapidamente, mas, mesmo assim, ainda era de uma intensidade torturante. Como comparação, as medições que fiz com veículos que faziam anúncios de produtos no meu bairro residencial, na cidade de Guarulhos – segunda maior cidade do estado de São Paulo, em termos de população –, ficavam em torno de 70 e 75 dB(A), a distâncias de, aproximadamente, vinte metros. Ainda em relação à cena experimentada em Itatinga, foi curioso que, enquanto tampava meus ouvidos, sentindo-me agredido, ainda que estivesse a mais de quarenta metros do veículo ruidoso, outras pessoas circulavam pela rua, mais próximas daquela fonte sonora, inclusive, algumas passando em frente a ela, – o carro andava bem devagar – sem que manifestassem nenhum sinal de incômodo. Essa situação é um indício de que as pessoas já acolheram o ruído excessivo em seu cotidiano, naturalizando-o.

Circunstâncias como essa, rotineiras no cotidiano da contemporaneidade, representam o que está sendo chamado aqui de normalização do ruído, ou seja, uma condição na qual não se percebe o ruído como nocivo. O ruído passa, então, a ser naturalizado, aceito como algo que existe como qualquer outra coisa na natureza, encarado como um fenômeno corriqueiro, comum e esperado, ou seja, que não pode ser evitado ou transformado.

A cultura da atualidade, enfim, está colonizada pelo ruído. As máquinas, onipresentes no cotidiano, são ruidosas. Os ambientes coletivos são ruidosos. As conversações são ruidosas, já que a verbosidade é valorizada em detrimento da escuta atenta. A maior parte da música ouvida é desproporcionalmente barulhenta, sequestrada pelos interesses da indústria cultural, transformada em mercadoria, empobrecida, amplificada e veiculada por alto-falantes. Enfim, é uma cultura de ruído na qual parece prevalecer um fenômeno de inércia, em que as pessoas vão se acostumando e cada vez colocando mais e mais ruídos⁹. Apresenta-se, então, uma situação de marcante desequilíbrio sonoro.

No entanto, nem sempre foi assim. A ampliação dos ruídos nas atividades humanas acompanhou os processos históricos da humanidade – que, inicialmente equilibrada em relação ao ambiente, se afastou do meio natural¹⁰ e passou a viver em ambientes construídos pelo próprio homem – e culminou com o fenômeno da industrialização, que se iniciou no fim do século XVIII, conforme se discutirá a seguir.

2.3 Uma História repleta de sons

Antes da humanidade, a paisagem sonora do planeta era dominada pelos sons geofônicos¹¹ (KRAUSE, 2013, p. 41) e biofônicos¹² (KRAUSE, 2013, p. 67). Entre eles, os sons geofônicos são os mais antigos, pois antecedem a vida. A água em todas as suas manifestações – oceanos, mares, rios, riachos, lagos, quedas d’água, chuva, neve, gelo – é o elemento primordial, de onde a vida proveio e pode, devido a isso, ter sido o primeiro som a ter sido ouvido por um organismo: “Como a água foi o primeiro lar da vida, o som produzido por esse meio deve ter sido o primeiro que qualquer organismo sensível surgido na evolução ouviria” (KRAUSE, 2013, p. 42). O vento, que produz uma infinidade de sons de acordo com os objetos e corpos que faz vibrar, é outro elemento fundamental para o universo sônico. Fenômenos grandiosos e poderosos da natureza sempre deixaram suas marcas na humanidade, em grande parte por sua monumentalidade sônica, como os trovões e erupções vulcânicas,

⁹ Semelhante ao que Schoenberg, no fazer composicional, chama de “tendência às notas curtas” (SCHOENBERG, 1993, p. 56), ou seja, uma tendência na construção de uma linha melódica na qual, conforme se acrescentam notas mais curtas, tende-se a aumentar progressivamente a quantidade destas de maneira que o discurso passa a ser conduzido de forma acelerada em direção a uma cadência.

¹⁰ Tudo é natural, afinal, o ser humano é natureza e mesmo as suas mais ousadas criações não fogem à regra dos fenômenos naturais. Porém, por motivo de clareza na escrita, haverá momentos em que será necessário empregar palavras que estabeleçam uma diferenciação entre essas esferas.

¹¹ Sons naturais de fontes não biológicas, como o vento, a água, os movimentos da terra e a chuva.

¹² Sons dos organismos vivos não humanos.

constituindo-se em um dos raros exemplos de sons de grande ruidosidade produzidos no meio natural e, por isso mesmo, associados, em diversas mitologias, às figuras de deuses.

Durante a maior parte de sua existência a humanidade viveu como mais uma espécie componente da teia da vida, ecologicamente equilibrada a seu meio, procurando prover sua própria sobrevivência. Os sons que produzia eram igualmente equilibrados a esse meio, se ajustando aos sons dos espaços naturais e dos demais seres vivos:

[...] estudos, como os que tratam das primeiras expressões gráficas simbólicas do homem, sugerem que os primeiros seres humanos modernos habitavam uma ampla gama de florestas, pradarias e habitats costeiros espalhados por todo o continente africano. Intimamente conectados com o mundo natural, os primeiros homens teriam começado por imitar as vozes dessas paisagens sonoras (KRAUSE, 2013, p. 118).

Bernie Krause cita o caso dos pigmeus Ba'Aka, que vivem na floresta de Dzanga-Sangha, na República Centro-Africana, como um possível exemplo de como a espécie humana teria vivido em seus primeiros tempos. O autor relata que Louis Sarno, o antropólogo que viveu por mais de 20 anos em meio àquele povo,

[...] conta a história de como as crianças Ba'Aka parecem reconhecer, quase por instinto, não apenas o significado prático dos sons florestais – em suas relações com fontes de alimento ou perigo –, mas também os sinais sociais (espíritos, inspiração musical e até mesmo uma ou outra expressão linguística) (KRAUSE, 2013, p. 100).

Identifica-se nesse relato uma grande proximidade entre humanos e natureza, de tal forma que uma forte relação de equilíbrio é estabelecida. Tal proximidade com a natureza, expressa pelo diálogo com os sons, também pode ser observada, conforme o etnomusicólogo e antropólogo Steven Feld, entre os kaluli, grupo humano que vive na floresta tropical pluvial do Grande Platô na Província de Terras Altas do Sul de Papua-Nova Guiné. Feld, que conviveu com aquela etnia, fala a respeito da importância da localização do som para esse povo:

Esta localização do som é simultaneamente uma sonorização do lugar. Sabemos a hora do dia, a estação do ano e a localização em um espaço físico relativo por meio do envolvimento sensorial do som na floresta. Essa forma de escutar e sentir o mundo reflete-se na produção de canções kaluli, em que as vozes se sobrepõem e ressoam com os sons circundantes da floresta, com instrumentos ou com outras vozes, para criar um modo de expressão denso, multifacetado, alternado e interligado (FELD, 2018, p. 237).

Ambos os exemplos, tanto dos Ba’Aka quanto dos kaluli, indicam que há uma significativa diferença na relação que comunidades humanas que vivem em harmonia com os ciclos da natureza estabelecem com os sons, quando comparadas com a cultura ocidental. Essa diferença se expressa no sentido que os sons adquirem para as pessoas daquelas culturas. Para elas os sons assumem um papel vital, servem como guia para muitas de suas ações e, até mesmo, orientam suas atividades, de forma que a relação que as pessoas de tais culturas estabelecem com o som vai além da questão estética, assumindo importância tal, que o reconhecimento dos sons chega a ser uma condição de sobrevivência no ambiente em que vivem.

Se essa relação pode parecer incomum a um ocidental nos dias de hoje, deve-se entender que esse estranhamento remete à idiossincrasia que essa cultura desenvolveu, manifesta na urbanização e na conseqüente transformação dos modos de viver, gerando o que está sendo chamado de naturalização do ruído.

Entretanto, na maior parte de sua história, a humanidade viveu em harmonia com o meio ambiente, harmonia esta que também se refletiu em sua relação com os sons ambientais, conforme será tratado a seguir.

2.3.1 Seis milhões de anos de escuta do ambiente

O som tem desempenhado papel fundamental na vida dos seres humanos desde tempos imemoriais, constituindo-se em um elemento inseparável de sua história e evolução desde o surgimento da linhagem. O arqueólogo Steven Mithen afirma que há uma linha de continuidade entre os primeiros humanos e os primatas não humanos dos quais descendem, quanto ao uso do som:

As características holística, manipulativa, multimodal e musical dos sistemas de comunicação dos símios fornecem os ingredientes para aqueles dos primeiros ancestrais humanos, que viveram na África há 6 milhões de anos, do qual a linguagem e a música humana evoluíram¹³ (MITHEN, 2006, p. 121).

Em sintonia com essa afirmação, Krause sugere que essa manipulação do som esteve centrada no uso da voz: “É provável que o canto de todos os primatas – inclusive os humanos – seja uma transformação de chamados intensos que demarcavam o território e expressavam

¹³ The holistic, manipulative, multi-modal, and musical characteristics of ape communication systems provide the ingredients for that of the earliest human ancestors, living in Africa 6 million years ago, from which human language and music ultimately evolved.

alarme em padrões intrincados que exprimiam conexões sociais” (KRAUSE, 2013, p. 108-109).

Em flagrante oposição a estudiosos como o linguista Steven Pinker, que relegam o som e a música a um papel menor, sem importância no processo evolutivo dos humanos, Mithen é um cientista que, ao estudar esses campos a partir da arqueologia e da psicologia evolucionista, reserva a essas áreas uma posição de grande destaque e acredita que o uso do som funcionou como elemento crucial para o desenvolvimento e a evolução da humanidade, além de ser fundamental para os demais primatas, assim como para outros animais.

De acordo com esse autor, os primeiros hominídeos competiam duramente pela sobrevivência com outras espécies. Sendo presas fáceis para os grandes predadores das savanas africanas, tiveram que desenvolver grande controle de sua produção de sons para que não chamassem a atenção desses predadores para eles mesmos e seu grupo. Os gestos, ampliados em número e poder expressivo por conta do desenvolvimento do encéfalo e do bipedalismo (andar ereto sobre os dois pés), foram desenvolvidos e empregados para a comunicação silenciosa, como artifício de proteção – o silêncio, em algumas ocasiões, provavelmente, era uma exigência para a sobrevivência!

Mas o uso dos sons, particularmente de gritos de alarme, pode ter sido desenvolvido para situações de perigo na savana, conforme conjectura Mithen, “especialmente quando a atenção de alguns indivíduos estava absorvida no descarnamento de uma carcaça ou na quebra de lascas de pedra”¹⁴ (MITHEN, 2006, p. 133), ou ainda para solicitar apoio de outros hominídeos do grupo para realizar a rápida extração de carne, medula e órgãos das carcaças encontradas e levar esses alimentos o mais rapidamente possível para o abrigo do grupo, antes da chegada de algum grande predador.

O cenário, dessa maneira, exerceu pressão para a adaptação desses hominídeos em relação ao aproveitamento dos sons para sua sobrevivência, conforme Mithen:

Parece provável, portanto, que o estilo de vida de caça e carniçaria por carne nas savanas teria pressionado os hominídeos a expandirem seu repertório de gestos manipulativos e chamados, holísticos. Esta extensão pode ter se dado quer por um processo de aprendizado ou por um processo de evolução biológica por meio do qual aqueles indivíduos que podiam realizar tais chamados ganharam destacado sucesso reprodutivo¹⁵ (MITHEN, 2006, p. 134).

¹⁴ [...] especially when the attention of some individuals was absorbed in butchering a carcass or flaking nodules of stone.

¹⁵ It seems likely, therefore, that the lifestyle of hunting and scavenging for meat on the savannah would have placed pressure on hominids to expand their repertoire of holistic, manipulative gestures and calls. This extension might have taken place either through a process of learning or through one of biological evolution with those individuals that could make such calls gaining enhanced reproductive success.

O arqueólogo ainda sugere que uma prática de vocalização coletiva pode ter se desenvolvido no tempo dos *Homo habilis*¹⁶ e dos *Homo rudolfensis*¹⁷ como um fator de aproximação social, devido ao seu poder de possibilitar emoções de contentamento e alívio de emoções negativas. Tal benefício pode ter sido importante para os grandes grupos em que esses ancestrais viviam e, também, propiciado o desenvolvimento de um maior repertório de recursos vocais (MITHEN, 2006, p. 136).

Mithen conjectura que esses primeiros humanos, possivelmente, faziam imitações dos movimentos e dos sons dos animais, assim como outros sons do mundo natural, usando-os em sua comunicação (MITHEN, 2006, p. 171-172).

Essa habilidade de compreender o mundo por meio de seus sons – um dos elementos daquilo que Mithen chama de inteligência naturalística – e manipulá-lo a seu favor, é interpretada por Krause como um elemento fundamental da sobrevivência por parte dos ancestrais humanos:

[...] é provável que muitos grupos humanos tenham compreendido como estão dispostas as camadas de sons naturais, desde o momento que nossos ancestrais começaram a caçar e coletar alimentos. A capacidade de interpretar os sinais presentes na biofonia era tão fundamental para nossa sobrevivência quanto interpretar as informações recebidas pelos demais sentidos. Na selva espessa, as paisagens sonoras naturais têm nuances de textura que nos permitiam, mesmo com o alcance da visão limitado pela mata fechada ou pela escuridão, rastrear as presas, determinando onde estavam e para onde iam, e imitar sons dotados de significado tanto prático quanto simbólico. Os povos da floresta compreendiam e utilizavam esses sinais muitos anos antes do fim da última era glacial. Naquele tempo, as paisagens sonoras eram “lidas” mais ou menos da mesma maneira como seguimos uma receita de um livro de culinária ou traçamos uma rota em um mapa rodoviário (KRAUSE, 2013, p. 86).

De acordo com Mithen, ao longo de sua evolução, esses ancestrais humanos descobriram na música um elemento de fortalecimento do vínculo, dado que sua prática coletiva propiciava que os indivíduos se sentissem bem e, conseqüentemente, a grupalidade se fortalecesse, qualidade imprescindível para o enfrentamento da dura vida que esses grupos tinham: “[...] como a cooperação era essencial naquelas sociedades dos primeiros humanos, o canto e a dança provavelmente foram usados para engendrar vínculos sociais entre indivíduos

¹⁶ Primeira espécie de hominídeos do gênero *Homo*. Tendo vivido entre aproximadamente 2 milhões e 1,6 milhão de anos atrás, o *Homo habilis* já manufaturava ferramentas rústicas e consumia carne em sua dieta (MITHEN, 2002, p. 39).

¹⁷ Coexiste com o *Homo habilis*, apresentando, em relação a este, um corpo de aparência mais humanizada, porém, com características faciais e dentárias semelhantes às dos hominídeos mais antigos (MITHEN, 2002, p. 39).

e grupos”¹⁸ (MITHEN, 2006, p. 234). Ainda segundo o arqueólogo, isso deve ter sido ainda mais válido para os Neandertais¹⁹, pois esta espécie viveu no continente europeu e em parte do Oriente Próximo durante os mais intensos e duros períodos das grandes glaciações, constituídos de avanços e recuos das placas de gelo e a conseqüente mudança de vegetação e fauna. Para Mithen, o *Homo neanderthalensis* deve ter feito uso intensivo da prática musical, de forma a criar vínculos sólidos entre os seus indivíduos para lhes permitir sobreviver aos rigorosos invernos glaciais (MITHEN, 2006, p. 236).

Aliás, em relação à música, Mithen indica que há pesquisas atualmente que consideram que as interações entre mãe e bebê, baseadas em uma comunicação musical, anterior à linguagem, foram a origem do fazer musical humano, iniciado com o *Homo ergaster*²⁰. As canções de ninar devem ter se originado logo no estabelecimento do bipedalismo, com as mães interagindo – por meio de vocalizações, expressões e gestos – com seus bebês nos momentos em que se afastavam um pouco destes para realizar algumas atividades (MITHEN, 2006, p. 202).

Não obstante, a música, como a entendemos atualmente, só ocorreu efetivamente com o surgimento do *Homo sapiens* e o desenvolvimento da linguagem e a transformação do antigo sistema múltiplo de comunicação envolvendo sons e gestos (MITHEN, 2006, p. 266). Em sintonia com Mithen, Schafer, de maneira quase poética, capta esse momento:

Estamos naquele tempo remoto da Pré-história em que ocorre o duplo milagre da fala e da música. Como essas atividades começaram? Será precipitado insistir em que a fala originou-se exclusivamente da imitação onomatopaica da paisagem sonora natural. Mas não pode haver dúvida de que a língua dançou e ainda continua a dançar com a paisagem sonora. Os poetas e músicos têm mantido viva a memória, ainda que o homem moderno tenha se convertido em um “espectador de óculos” [...] A onomatopeia reflete a paisagem sonora. Mesmo com a nossa linguagem avançada, ainda hoje continuamos, no vocabulário descritivo, a resgatar sons ouvidos no ambiente acústico; e bem pode ser que as mais complexas extensões acústicas do homem – suas ferramentas e seus recursos de sinalização – também continuem, até certo ponto, a ampliar os mesmos modelos arquetípicos (SCHAFER, 2011a, p. 68-69).

¹⁸ [...] as cooperation was essential in those Early Human societies, singing and dancing would most probably have been used to engender social bonds between individuals and groups.

¹⁹ Espécie que viveu aproximadamente entre 250.000 e 30.000 anos atrás, na Europa e no Oriente Próximo. Surgido de um ancestral comum com o *Homo sapiens* – nossa espécie –, o *Homo neanderthalensis* acabou extinto sem deixar descendentes (MITHEN, 2006, p. 222).

²⁰ Ancestral humano que surge por volta de 1,8 milhão de anos atrás. Tendo existido simultaneamente ao *Homo habilis* e ao *Homo rudolfensis*, o *Homo ergaster* apresenta o desenvolvimento definitivo do bipedalismo, tendo esta espécie adquirido a eficiência de andar sobre os dois pés exatamente como nossa espécie faz em nossos dias (MITHEN, 2002, p. 39; 2006, p. 139-141).

Mithen pontua que, por conta da evolução da linguagem, os humanos modernos tiveram suas habilidades musicais inibidas. Provavelmente um Neandertal tinha uma escuta muito mais atenta e qualificada das paisagens sonoras que habitava do que um humano moderno. Por outro lado, sua comunicação era feita de uma maneira holística, que não apresentava a imensa capacidade de distinção que é característica da linguagem.

Segundo o arqueólogo, o nascimento da música ocorreu na época do que ele chama de “Big bang” da cultura humana, o período compreendido entre trinta e sessenta mil anos atrás, na transição do Paleolítico Médio para o Superior (MITHEN, 2002, p. 249). Esse foi o momento da reformulação do projeto da mente humana, a qual até então, desde os primeiros ancestrais até os Neandertais e incluindo os *Homo sapiens* até esse período, funcionara de maneira especializada, ou seja, focada em inteligências específicas, que não apresentavam fluidez entre seus domínios, limitação esta que impedia o desenvolvimento do pensamento abstrato, característico da mente humana atual.

O passo inicial na evolução da mente moderna foi a mudança de um modelo do tipo canivete suíço para outro com fluidez cognitiva; ou seja, da mentalidade especializada para a generalizada. Isso capacitou as pessoas a desenhar instrumentos complexos, criar arte e acreditar em ideologias religiosas (MITHEN, 2002, p. 321).

A música, por conseguinte, nasceu com a fluidez cognitiva. Assim também surgiram a ciência e a religião:

[...] a ciência, assim como a arte e a religião, é um produto da fluidez cognitiva. Ela depende de processos psicológicos que originalmente evoluíram em domínios cognitivos especializados e apenas veio à tona quando esses processos puderam trabalhar integradamente (MITHEN, 2002, p. 345).

Aberto o caminho para a mentalidade abstrata, o pensamento mítico se desenvolveu. O som continuou a exercer importância fundamental, gerando sentidos e significados. Ele está na base de diversos mitos encontrados em todas as partes do mundo. O som primordial. *Ursound*: “a força criativa original” (SCHAFER, 2019, p. 15). Ele é a voz da divindade, que manifesta a criação:

O som é a primeira força. Fazer som é participar da urgência inconsciente original para modelá-la com a voz. O método mais rápido para iniciar uma ação é, ainda, a fala, que é instintiva e imediata. Com frequência, ela é imprevisível. Sempre precede a visão (SCHAFER, 2019, p.34).

Está presente nas palavras mágicas, também dotadas da capacidade geracional:

Em todos os casos (em diferentes religiões), a criação surge da recitação de palavras mágicas, pronunciadas com instintiva autoridade [...] O poder mágico de tal fala nunca foi perdido; está presente nas recitações dos assim chamados povos primitivos; está presente nos rituais de invocação em todas as religiões; está presente nas performances dos poetas sonoros contemporâneos. O significado das palavras mágicas é, com frequência, desconhecido, ou foi esquecido. São jaculatórias acústicas, e nelas está a origem tanto da linguagem quanto da música [...] A invocação de uma palavra mágica é um ato sagrado, independentemente de como e quando ocorra (SCHAFFER, 2019, p.24).

Após o desenvolvimento da agricultura, há aproximadamente dez mil anos, progressivamente se constituíram grandes civilizações que deram origem a sistemas musicais desenvolvidos, alguns dos quais ainda sobrevivem nos dias atuais, como o exemplo do sistema chinês. Estes e diversos outros sistemas que surgiram, decaíram ou foram hibridizados ao longo destes últimos milênios levaram ao desenvolvimento das várias músicas da atualidade. No entanto, apesar desse desenvolvimento especializado de uma prática musical sofisticada nas culturas humanas, a escuta da paisagem e a valorização do som do ambiente perderam notoriedade, seja pela ênfase na linguagem – conforme a afirmação de Mithen –, seja pela perda da capacidade de ouvir holisticamente, como os ancestrais humanos, ou, ainda, pela especialização dos ouvintes ou mesmo pela concepção reducionista que cada cultura desenvolveu para discriminar quais tipos e organizações de sons são legitimados como música, tendo como consequência a segregação dos demais sons. Na cultura ocidental, marcada pela aversão à natureza e pela excessiva ênfase na linguagem verbal, perdeu-se o hábito de escutar o mundo que, durante aproximadamente seis milhões de anos – o tempo estimado em que o ancestral comum entre humanos e chimpanzés viveu –, constituiu-se em um elemento vital da relação do homem com o mundo.

2.3.2 A ascensão do ruído

Desde o desenvolvimento da agricultura, há cerca de dez mil anos, a humanidade passou a realizar transformações nas paisagens dos lugares onde foi se assentando. No entanto, levou muito tempo até que se pudesse identificar alterações significativamente grandes a ponto de gerarem desequilíbrio ambiental (e, por extensão, sonoro) generalizado.

Antes do advento da era industrial, o único local em que a antropofonia²¹ poderia ser dominante era nas poucas e pequenas cidades que tinham surgido a partir da Antiguidade,

²¹ Sons gerados direta ou indiretamente pelo homem.

mas, mesmo assim, em nada semelhantes às paisagens sonora das grandes cidades atuais. Nas cidades pré-industriais europeias os sons mais notórios vinham dos relógios, sinos, moinhos, guardas noturnos, cantos de trabalho, cavalos, carroças, carruagens e os estalidos de chicotes de seus condutores, pregões dos vendedores e músicos de rua, entre outras fontes (SCHAFER, 2011a, p. 85-104). Os espaços geográficos alterados pelo homem se constituíam, em sua ampla maioria, por áreas rurais, nas quais reinavam os sons de animais e das atividades agrícolas.

A colonização da vida pelos ruídos tem sua origem, de fato, na Revolução Industrial, compreendida no período entre as décadas de 1780 e 1840, aproximadamente. Caracterizada pela substituição da produção manufaturada pelo uso de máquinas, pelo desenvolvimento de novos produtos químicos, pelo uso do carvão como nova fonte de energia e pelo aprimoramento das técnicas de fundição, a Revolução Industrial surgiu na Inglaterra e posteriormente se espalhou para a Europa Ocidental e para os Estados Unidos.

[...] a certa altura da década de 1780, e pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços [...] uma investigação cuidadosa levou a maioria dos estudiosos a localizar como decisiva a década de 1780 e não a de 1760, pois foi então que, até onde se pode distinguir, todos os índices estatísticos relevantes deram uma guinada repentina, brusca e quase vertical para a “partida” (HOBSBAWN, 2010, p. 59).

Embora tenha se disseminado para diversos ramos da produção, o setor têxtil foi o grande propulsor dessas transformações em seu primeiro período, as quais foram reproduzidas, posteriormente, em outros países, conforme atesta Hobsbawn:

Entre 1789 e 1848 a Europa e a América foram inundadas por especialistas, máquinas a vapor, maquinaria para (processamento e transformação do) algodão e investimentos britânicos [...] a Grã-Bretanha possuía uma indústria admiravelmente ajustada à revolução industrial pioneira sob condições capitalistas e uma conjuntura econômica que permitia que se lançasse à indústria algodoeira e à expansão colonial (HOBSBAWN, 2010, p. 66).

Pode-se vislumbrar, diante dessa inundação de máquinas, a transformação da paisagem sonora e o aumento da amplitude dos sons: “As principais mudanças tecnológicas que afetaram a paisagem sonora incluíam o uso de novos metais, como o ferro e o estanho fundidos, bem como fontes de energia, como o carvão e o vapor (sic)” (SCHAFER, 2011a, p. 107).

A Revolução Industrial abre caminho para o domínio europeu sobre o restante do mundo

De fato, sua mais notável consequência para a história mundial foi estabelecer um domínio do globo por uns poucos regimes ocidentais (e especificamente pelo regime britânico) que não tem paralelo na História. Ante os negociantes, as máquinas a vapor, os navios e os canhões do Ocidente – e ante suas ideias –, as velhas civilizações e impérios do mundo capitularam e ruíram (HOBSBAWN, 2010, p. 22-23).

Abre caminho, também, para uma nova e definitiva fase de imperialismo do ruído, que chega até os nossos dias: “Até a Revolução Industrial, a relação entre o homem e o meio ambiente era equilibrada. A partir do crescimento das fábricas e indústrias, e do fortalecimento do ideal de desenvolvimento e de progresso, teve início o desequilíbrio na relação” (FONTERRADA, 2004a, p. 27).

O excesso de ruídos é uma característica das cidades e da proliferação de máquinas: “Simplesmente não há sons na natureza que destruam nossa escuta. Tenho pensado nisso com frequência enquanto ouço as mensagens interativas da paisagem sonora natural, na qual sempre há um tempo para soar e um tempo para escutar” (SCHAFER, 2019, p. 11-12). O mundo à época da explosão da Revolução Industrial ainda era um mundo marcadamente rural, como destaca Eric Hobsbawn:

O mundo em 1789 era essencialmente rural e é impossível entendê-lo sem assimilar este fato fundamental. Em países como a Rússia, a Escandinávia ou os Bálcãs, onde a cidade jamais se desenvolveu de forma acentuada, cerca de 90% a 97% da população era rural. Mesmo em áreas com uma forte tradição urbana, ainda que decadente, a porcentagem rural ou agrícola era extraordinariamente alta, segundo dados disponíveis: 85% na Lombardia, 72% - 80% na Veneza, mais de 90% na Calábria e na Lacânia. De fato, exceto em algumas áreas comerciais e industriais bastante desenvolvidas, seria muito difícil encontrar um grande Estado europeu no qual ao menos quatro de cada cinco habitantes não fossem camponeses. E até mesmo na própria Inglaterra, a população urbana só veio a ultrapassar a população rural pela primeira vez em 1851.

A palavra “urbano” é certamente ambígua. Ela inclui as duas cidades europeias que por volta de 1789 podem ser chamadas de genuinamente grandes segundo os nossos padrões – Londres, com cerca de 1 milhão de habitantes, e Paris, com meio milhão – e umas 20 outras com uma população de 100 mil ou mais (HOBSBAWN, 2010, p. 32-33).

Em um cenário predominantemente rural, por mais que já seja amplamente transformado pelo homem, ainda assim, não o é suficientemente para que o desequilíbrio sonoro se manifeste, visto que não há fontes sonoras suficientemente ruidosas para que se gere um estado de perda da referência na percepção dos sons. É a introdução das máquinas e a

urbanização decorrente que funcionarão como ponto de viragem para esse novo cenário de poluição sonora:

A paisagem sonora lo-fi foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu. A paisagem sonora lo-fi surge com o congestionamento do som. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas. Hoje, o mundo sofre de uma superpopulação de sons. Há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza. Na atual paisagem sonora lo-fi, a razão sinal/ruído é de um por um, e já não é possível saber o que deve ser ouvido (SCHAFFER, 2011a, p. 107).

O termo “*lo-fi*” é a abreviação de *low fidelity* (baixa fidelidade). Refere-se, no uso de Schafer, a um ambiente no qual ocorre saturação de sons, de forma que não se identifique com clareza cada um deles.

A Revolução Industrial impulsiona o desejo de expansão econômica. Na Inglaterra isso ocorrerá rapidamente e alçará esse pequeno país ao patamar de maior potência mundial da época, ultrapassando os rivais franceses. Mas, há outra nação, jovem, cujo cenário interno estava plenamente receptivo para se ajustar ao desenvolvimento do capitalismo industrial nascente:

[...] a típica aptidão americana para criar uma economia de mão de obra e, acima de tudo, para a criação de máquinas simplificadoras da necessidade de mão de obra já se achava totalmente desenvolvida. Os Estados Unidos ressentiam-se da falta pura e simples de uma colonização e de meios de transporte para explorar seu imenso território e seus recursos aparentemente ilimitados. O mero processo de expansão interna foi bastante para manter sua economia em um crescimento quase ilimitado, embora os colonizadores, governos, missionários e comerciantes americanos já estivessem se expandindo em direção à costa do Pacífico ou levando o seu comércio – apoiado pela segunda maior frota mercante do mundo – através dos oceanos, de Zanzibar ao Havá. O Pacífico e o Caribe já eram os campos escolhidos do Império Americano (HOBSBAWN, 2010, p. 285).

Nessa nação continental ascendente, em pleno período de desbravamento interno e expansão de seu território, as ideias de progresso ganharão um enorme impulso, gerando uma multiplicação das máquinas disponíveis e, conseqüentemente, de ruído:

Toda instituição da nova república incitava a acumulação, a engenhosidade e a iniciativa privada. Uma vasta população nova, estabelecida nas cidades litorâneas e nos novos estados interioranos recentemente ocupados, exigia os mesmos bens e equipamentos agrícolas, domésticos e pessoais padronizados e fornecia um mercado de homogeneidade ideal. As necessidades de invenção e iniciativas eram grandes, e

sucessivamente vieram atendê-las os inventores do navio a vapor (1807-1813), da humilde tachinha (1807), da máquina de fazer parafusos (1809), da dentadura postiça (1822), do fio encapado (1827-1831), do revólver (1835), da ideia da máquina de escrever e da máquina de costura (1843-1846), da prensa rotativa (1846) de uma série de máquinas agrícolas. Nenhuma economia se expandiu mais rapidamente neste período do que a americana (HOBSBAWN, 2010, p. 285-286).

Pode-se vislumbrar a ampliação dos ruídos a cada invenção e como elas foram transformando o cotidiano das pessoas, trazendo o ruído para o dia a dia e naturalizando sua presença.

O cenário sonoro nunca mais seria o mesmo após a Revolução Industrial. Onde as inovações da indústria foram se instaurando, a paisagem sonora foi se transformando, junto com tudo mais, resultando sempre em adição de ruídos, pois, o “aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus sons precisam crescer com ela. Esse é o tema estabelecido nos últimos duzentos anos” (SCHAFER, 2011a, p. 115).

A partir da metade do século XIX, a Revolução Industrial foi intensificada, entrando em sua segunda etapa: “[...] o mundo estava prestes a entrar na era da luz e da energia elétrica, do aço e das ligas de aço, do telefone e do fonógrafo, das turbinas e dos motores de combustão interna. Mas tudo isso ainda não havia acontecido em meados da década de 1870” (HOBSBAWN, 2009, p. 73).

A população e as cidades crescem. Em decorrência disso, surgem os problemas gerados pela aglomeração:

Quem diz cidade de meados do século XIX diz “superpovoamento” e “cortiço” e, quanto mais rápido a cidade crescesse, pior era em superpopulação. Apesar da reforma sanitária e do pequeno planejamento que ali havia, o problema da superpopulação talvez tenha crescido nesse período sem que a saúde ou a taxa de mortalidade tenham melhorado, se é que não pioraram de fato (HOBSBAWN, 2009, p. 295-296).

Certamente também cresce a quantidade de sons que povoam ambientes como esses. Muitas pessoas vivendo em grande proximidade, em pequenos espaços, geram uma multiplicação dos sons existentes: conversas, cochichos, sussurros, discussões, brigas, imprecações, cantos, preces, brincadeiras de crianças, bater de utensílios, arrastar de cadeiras, latir de cachorros e uma infinidade de outros sons do cotidiano multiplicados e amplificados pela proximidade de tantos seres humanos os produzindo ao mesmo tempo.

Aliás, esses aglomerados de pessoas serão alvo de preocupação do Estado a partir do século XIX. As recém-constituídas autoridades sanitárias voltam seus olhos para os

amontoados de gente vivendo em grande proximidade, em espaços degradados no meio urbano. As práticas higienistas se firmam ao longo do século XIX, a partir da premissa de que as condições de saúde da população influíam na economia e, portanto, a saúde pública deveria ser uma questão de Estado, o qual deveria atuar de maneira intervencionista, visando a transformação do espaço público, para garantir as condições básicas de saúde, afastando os riscos da proliferação de doenças. Porém, nesse projeto de medicalização da cidade levado a cabo por uma aliança entre o médico higienista e o urbanista, a limpeza e a reformulação das cidades também incluíam a evacuação dos desocupados, associados ao mau cheiro e à infecção social (COSTA, 2013, p. 53-59)²². O modo de viver das populações pobres passa a ser considerado um dos fatores de risco para a formação de miasmas²³ e proliferação de doenças e torna-se um dos focos da ação intervencionista da medicina higienista (COSTA, 2002, p. 64-66).

É notável como, apesar de todo esse vigoroso movimento higienista da saúde pública ao longo do século XIX, nenhuma atenção foi dada à questão do ruído, particularmente ao ruído ocupacional, nas indústrias:

Na Inglaterra, as primeiras críticas às condições de trabalho nas fábricas foram as do Comitê de Investigação nas Fábricas de Sadler, em 1832 [...] mas em nenhum lugar o ruído é mencionado como um fator contribuinte para as tragédias desses ambientes (SCHAFFER, 2011a, p. 111-112).

Trata-se, inegavelmente, de uma séria questão de saúde pública que foi deixada de lado, haja vista que os trabalhadores de indústrias eram submetidos a prolongadas cargas horárias diárias de trabalho em ambientes extremamente ruidosos.

De fato, programas de controle de ruído só entrariam em vigor no século XX, mais de cem anos depois:

²² Tais práticas foram difundidas ao longo de todo o século XIX e XX (dois exemplos marcantes foram a Reforma de Hausmann, em Paris, na segunda metade do século XIX, e a de Pereira Passos, no Rio Janeiro, no início do século XX) e ainda continuam vivas em pleno século XXI, como pode ser atestado com o projeto “Cidade Linda”, implantado no município de São Paulo, no ano de 2017.

²³ Miasmas: emanações nocivas, originadas de animais ou vegetais em decomposição, que, segundo a teoria miasmática, corrompiam o ar e atacavam o organismo humano ocasionando as doenças. A teoria miasmática teve prevalência entre os séculos XVII e XIX, tendo se tornado obsoleta após o advento da microbiologia. A teoria dos miasmas se concentrava nos efeitos que o ar produzia na saúde das pessoas: “Era uma velha crença do século XVIII que o ar tinha uma influência direta sobre o organismo, por veicular miasmas ou porque as qualidades do ar frio, quente, seco ou úmido em demasia se comunicavam ao organismo ou, finalmente, porque se pensava que o ar agia diretamente por ação mecânica, pressão direta sobre o corpo. O ar, então, era considerado um dos grandes fatores patógenos” (FOUCAULT, 2013, p. 159).

Nem as associações, nem os reformadores sociais, nem a medicina se ocuparam do assunto. O barulho certamente já era conhecido como causador de surdez desde 1831, quando Fosbroke descreveu a surdez que ocorria entre os ferreiros, mas esse estudo permaneceu isolado até 1890, quando Barr pesquisou com caldeireiros e descobriu que nenhum deles tinha audição normal [...] O termo *boilemakers disease* [doença de caldeireiro] entrou em uso pouco tempo depois, referindo-se a todos os tipos de perda auditiva industrial, embora sua prevenção só tenha sido seriamente levada em consideração nos países mais industrializados em 1970 (SCHAFER, 2011a, p. 113).

A introdução de ruídos recebeu um novo impulso com a Revolução Elétrica, que ampliou sua difusão. Nessa segunda fase da Revolução Industrial, algumas inovações proporcionaram significativas consequências para o universo dos sons:

Os três mecanismos sonoros mais revolucionários da Revolução Elétrica foram o telefone, o fonógrafo e o rádio. Com o telefone e o rádio o som já não estava ligado ao seu ponto de origem no espaço; com o fonógrafo ele foi liberado de seu ponto original no tempo (SCHAFER, 2011a, p. 132).

Estava aberto o caminho para a esquizofonia (em grego: *schizo* - cortar; *phone* - voz), ou seja, o “rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (SCHAFER, 2011a, p. 133), uma separação entre o som e seu produtor: “Os estúdios de radiodifusão e gravação apresentaram ao mundo a esquizofonia, ou som dividido, no qual qualquer ambiente sônico poderia, por meio de alto-falantes, ser substituído por qualquer outro. Eles empurraram a música para novos lugares” (SCHAFER, 2019, p. 142-143).

Esse é o elemento que propiciará, no século XX, a criação de uma poderosa indústria da música, calcada na transformação da música em mercadoria que, como tal, pode ser distribuída nos mais diversos locais.

Não obstante, embora a música amplificada – que teve o *rock* como o seu principal veículo de difusão por todo o globo, acompanhando a expansão do imperialismo estadunidense no mundo pós-1945 –, se manifeste como o apogeu do ruído no campo musical, deve-se lembrar que a orquestra sinfônica ocidental teve, como guia de seu desenvolvimento, a ampliação do número e dos tipos de instrumentos e sonoridades, delineando uma escalada ascendente na intensidade de seus sons.

[...] a orquestra reflete as mais espessas densidades da vida urbana. Desde os primeiros tempos, a orquestra demonstrara uma tendência a crescer em tamanho, mas só no século XIX é que as suas forças se coordenaram e seus instrumentos se fortaleceram e se calibraram cientificamente para dar a ela as complexas e poderosas

capacidades de produção sonora que, em termos de intensidade, a fizeram competir com os polirruídos da fábrica industrial (SCHAFER, 2011a, p. 157).

A orquestra, principalmente a do Romantismo, anda em sintonia com o mundo de sua época: “A orquestra era, então, uma idealização das aspirações do século XIX, um modelo que os reis da indústria tentavam igualar na rotina de suas fábricas” (SCHAFER, 2011a, p. 158).

A Revolução Industrial, portanto, promoveu uma radical transformação na paisagem sonora mundial, alterando-a de um estado *hi-fi*, para um estado *lo-fi*: “Não há mais para onde fugir do barulho que nos persegue aonde quer que vamos. O ruído é a trilha sonora de nosso lazer” (KRAUSE, 2013, p. 157).

“*Hi-fi*” é a abreviação de *high fidelity* (alta fidelidade). Nos estudos da paisagem sonora, de Schafer, indica um ambiente em que prevalece o equilíbrio sonoro, no qual os sons podem ser ouvidos com distinção, ocorrendo, assim, definição de figura e fundo.

O século XX e todas as suas invenções trarão uma ampliação constante do número e da intensidade dos ruídos. No século XXI, até o presente momento, presencia-se a continuidade desse fenômeno, porém, com uma tendência de individualização cada vez maior – característica generalizada desta época – que se faz notar, com grande evidência, no uso dos recursos de escuta de música por meio do aparelho celular. No entanto, apesar de todos os avanços tecnológicos alcançados desde então, a raiz dessa transformação foi plantada na Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XVIII. Tudo que vem depois é uma consequência direta desse fato.

Hoje, mais de duzentos e quarenta anos após o início da Revolução Industrial, presencia-se um estado de naturalização da presença dos ruídos de tal forma que, mesmo em espaços já saturados, as pessoas ainda procuram adicionar mais sons, como o exemplo do programa de música ambiente do Metrô de São Paulo, citado anteriormente. É o estado *lo-fi*, que Schafer descreve como um ambiente no qual não é mais possível se distinguir entre um som de fundo e um som sinal, pois toda a paisagem sonora está mergulhada em um excesso de ruídos, de tal forma que os sons se amalgamam e não há diferenciação de suas individualidades. E essa saturação se dá tanto de maneira sincrônica quanto diacrônica. Ou seja, há um preenchimento de todos os espaços sonoros em todos os momentos. Trata-se da “perda do intervalo de fruição” lamentada por Gillo Dorfles (1988, p. 11), um estado no qual não há tempo, nem oportunidade, para apreciar, degustar, entender ou, simplesmente, ouvir um som, uma paisagem sonora ou uma música com atenção. A experiência humana com o som foi reduzida a uma experiência de consumo, pela qual um som se sucede ao anterior sem

que se possam distinguir suas características e experimentar a sua individualidade – som sem rosto. Essa é a causa da “anestesia” da escuta (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 181) característica da atualidade. Os seres humanos são induzidos a estabelecerem com o som a mesma relação que têm com as coisas em um supermercado ou em uma loja de departamento, nos quais se é induzido, por meio da estimulação contínua, a comprar sem nenhuma reflexão e, logo depois, a descartar esses mesmos produtos, o mais rápido possível, pouco depois de serem adquiridos, de forma que o consumo seja continuamente reiterado.

A raiz do desequilíbrio manifesto no excesso de sons, portanto, encontra-se no modo de viver estabelecido na modernidade, tendo a Revolução Industrial como um marco divisório.

A busca desse equilíbrio perdido é a preocupação central do campo da ecologia sonora – área que norteia o desenvolvimento da presente pesquisa –, que será o foco da discussão no capítulo a seguir.

3 - A ecologia sonora

Nesta parte do texto serão apresentadas as premissas da ecologia sonora, campo de estudos fundado por Raymond Murray Schafer, relacionando-o com a discussão do excesso de ruídos e de sua naturalização, conduzida no capítulo dois.

A ecologia sonora está intimamente ligada aos campos da ecologia e do pensamento sistêmico, que a antecedem; portanto, para compreender as proposições de Schafer, é necessário conectá-las e contextualizá-las nessa base mais ampla de pensamento da qual são procedentes.

Dessa maneira, o capítulo está organizado de forma a se apresentar o campo da ecologia, na seção inicial, e o do pensamento sistêmico, na segunda seção, para, em seguida, discutir, na terceira seção, a ecologia sonora a partir dessas premissas. O capítulo ainda traz uma quarta e última seção, na qual se discute a atualidade da ecologia sonora, procurando-se comentar, resumidamente, trabalhos de autores mais recentes, que dialogam com o legado de Schafer, seja por confirmação, aperfeiçoamento ou contraposição às suas proposições.

3.1 Ecologia

A Ecologia desenvolveu-se no decorrer da segunda metade do século XIX, tendo evoluído a partir da escola organísmica de biologia, em decorrência dos estudos referentes a comunidades de organismos (CAPRA, 2006b, p. 43). O termo, criado pelo biólogo alemão Ernst Haeckel, em 1866, provém da raiz grega *oikos* (“lar”) e *logos* (“estudo”) e pode ser definido como “o estudo científico das relações entre os membros do Lar Terrestre – plantas, animais e microrganismos – e seu ambiente natural, vivo e não vivo” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 422), e abrange “as três grandes áreas do conhecimento: exatas, biológicas e humanas” (FONTERRADA, 2004a, p. 27).

Através de diferentes pontos de vista, como da física, da biologia, da geologia e das ciências humanas – abordando aspectos econômicos, sociais, políticos, culturais e educativos –, a Ecologia, ciência relacional e interdisciplinar, “estuda o meio, suas características, os seres que o habitam, e o modo pelo qual se dá a relação homem/meio ambiente” (FONTERRADA, 2004a, p. 38).

Dado seu perfil relacional e seu olhar voltado para a totalidade da vida, a Ecologia veio a se alinhar com a Biologia organísmica, com a Física quântica e com a Psicologia da Gestalt.

Enquanto os biólogos organísmicos encontraram uma totalidade irreduzível nos organismos, os físicos quânticos em fenômenos atômicos e os psicólogos da Gestalt na percepção, os ecologistas a encontraram em seus estudos sobre comunidades animais e vegetais (CAPRA & LUISI, 2014, p. 34).

Um dos princípios básicos da Ecologia é o reconhecimento de que o funcionamento da vida e da natureza está baseado em redes, que configuram a teia da vida. Os seres vivos estão, o tempo todo, interconectados entre si e com o meio, em interdependência. Prevalece na natureza uma dependência mútua de todos os processos da vida em relação aos outros sistemas.

A noção de ecossistema é outro elemento que assume papel de fundamental importância para a Ecologia e é definido por Capra como

[...] uma comunidade de diferentes espécies em uma determinada área, interagindo com seu ambiente não vivo, ou abiótico (ar, minerais, água, luz solar, etc.) e com seu ambiente vivo, ou biótico (isto é, com outros membros da comunidade). O ecossistema, então, consiste em uma comunidade biótica e seu ambiente físico (CAPRA & LUISI, 2014, p. 422).

Em um ecossistema não há resíduos. Seus membros convivem de maneira integrada de tal forma, que o resíduo do indivíduo de uma espécie serve de alimento para o de outra, resultando em um meio equilibrado, sem resíduos sólidos para o sistema. Esse é um aspecto que evidencia a natureza cíclica dos processos ecológicos.

São, também, bastante comuns as relações de parceria e cooperação entre espécies, de maneira a garantir a sobrevivência mútua.

Outra característica ecológica importante é a flexibilidade que os organismos e os sistemas apresentam, a qual garante que eles se adaptem às flutuações ambientais. A flexibilidade está relacionada aos vários ciclos de realimentação que tendem a trazer o sistema de volta ao equilíbrio perante perturbações das condições ambientais.

A flexibilidade está intimamente conectada com a diversidade. Quanto maior a biodiversidade de um sistema, maior a sua flexibilidade e a capacidade de se manter equilibrado diante das adversidades e alterações ambientais. No entanto, para tal, essa biodiversidade por si só não basta, pois ela precisa estar garantida por uma teia de relações, de

maneira que seus elementos não fiquem desconectados, o que causaria a morte do ecossistema. A diversidade garante a ele flexibilidade, por meio da multiplicidade de relações.

O campo de estudos da Ecologia é bastante amplo, se estendendo a toda a natureza. Por conta dessa amplidão, ela apresenta várias ramificações, como a ecologia populacional, a ecologia evolutiva, a ecologia de comunidades, a ecologia de conservação, a ecologia humana, a ecologia global, a ecologia urbana, a ecologia sistêmica, a ecologia profunda e a ecologia sonora, entre outras. Dois desses campos interessam particularmente para a discussão empreendida nesta pesquisa: a ecologia sonora e a ecologia profunda.

A ecologia sonora se diferencia dos demais campos por não ter uma ligação direta com a Biologia, embora ainda conserve os princípios essenciais da Ecologia. É a área sobre a qual se apoia esta pesquisa e seus princípios serão discutidos ainda neste capítulo. A seguir, se tratará da ecologia profunda.

3.1.1 A ecologia profunda

A ecologia profunda foi idealizada pelo filósofo norueguês Arne Næss (1912-2009), tendo ganhado relevância ao final da década de 1970. O princípio elementar desta proposição é bastante simples: a busca do “reconhecimento interior da unidade das pessoas com a natureza” (SORIA, 2012, p. 30).

Næss distingue entre uma ecologia rasa (ecologismo), antropocêntrica, voltada apenas para o combate à poluição e à questão da exploração dos recursos naturais; e a ecologia profunda, cujas preocupações se dirigem para as interrelações da humanidade com o seu meio. Para o autor, a ecologia tem que abarcar em suas proposições, além das preocupações da ecologia rasa, também a igualdade entre seres humanos e outras espécies, a defesa da diversidade, o igualitarismo ecológico, a postura anti-classista, a descomplicação da vida e a autonomia local associada à descentralização (NÆSS, 1973, p. 95-98).

Esta abordagem é considerada por Capra como a concepção mais significativa no âmbito do ambientalismo da atualidade (CAPRA & LUISI, 2014, p. 37), sendo apropriada para o tratamento dos problemas da contemporaneidade:

A questão dos valores tem importância fundamental para a ecologia profunda. Na verdade, é a característica que a define. Enquanto o paradigma mecanicista baseia-se em valores antropocêntricos (centralizados nos seres humanos), a ecologia profunda está arraigada em valores ecocêntricos (centralizados na Terra). É uma visão de mundo que reconhece o valor inerente da vida não humana, reconhecendo também que todos os seres vivos são membros de comunidades ecológicas, conjuntamente

ligadas em redes de interdependências. Quando essa percepção ecológica profunda torna-se parte de nossa percepção diária, emerge um sistema radicalmente novo de ética (CAPRA & LUISI, 2014, p. 39).

Não obstante sua premissa básica parecer simples, a concepção de Næss é de grande alcance e está firmemente ancorada nos desenvolvimentos da ciência, que se deram no decorrer do século XX:

[...] a diferença da EP é que dentro dos seus postulados remete aos avanços científicos do século XX como consequência do surgimento da teoria quântica, e a uma postura mais propositiva com relação às realidades ambientais que os seres humanos enfrentam diante das mudanças climáticas, já em adiantado processo de manifestação (SORIA, 2012, p. 29)

Ela aponta para o entrelaçamento de diversos campos a fim de se dar conta dos problemas complexos da contemporaneidade:

Assim, numa análise atenta aos problemas ambientais atuais, percebe-se, do ponto de vista da Ecologia Profunda, que sua ocorrência não se dá de forma isolada: possui um caráter sistêmico, estando a relação causa e efeito interligada e interdependente entre si e por outros fatores. A dimensão ambiental está atualmente condicionada às dimensões culturais, sociais, econômicas e políticas (LOVATTO et al, 2011, p. 125).

E, de maneira integradora, engloba preocupações que não se restringem às cercanias da academia:

A ecologia profunda é apoiada pela ciência moderna e, em especial, pela nova abordagem sistêmica, mas tem suas raízes numa percepção da realidade que transcende a estrutura científica e atinge a consciência intuitiva da unicidade de toda a vida, a interdependência de suas múltiplas manifestações e seus ciclos de mudança e transformação (CAPRA, 2006a, p. 401).

A ecologia profunda, portanto, propõe uma comunhão de todos os aspectos da vida, de maneira a se perceber a interligação e a interdependência que os seres humanos apresentam, tanto com as suas sociedades, quanto com as demais formas de vida com as quais compartilham a experiência do viver:

A percepção ecológica profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos) (CAPRA, 2006b, p. 25).

Há, ainda, outra proposta de pensamento, que também parte da filosofia, voltada para a questão ecológica e que apresenta características similares às propostas da ecologia profunda.

3.1.2 A ecosofia

Félix Guattari discrimina três tipos de ecologia. Além da ecologia ambiental, que é aquela comumente divulgada, relativa aos desequilíbrios provocados no planeta pelas tecnologias humanas, o autor compreende que há, também, a ecologia social e a ecologia mental.

Para ele, a ecologia social se refere, essencialmente, à questão da construção das relações humanas em um novo âmbito, no sentido de se

[...] desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc. [...] A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo. E não somente pelas intervenções "comunicacionais" mas também por mutações existenciais que dizem respeito à essência da subjetividade (GUATTARI, 1990, p. 15-16).

Quanto à ecologia mental, Guattari a compreende como uma preocupação voltada para a relação do indivíduo consigo mesmo, sobretudo com o seu corpo:

A ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os "mistérios" da vida e da morte. Ela será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais "psi", sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade (GUATTARI, 1990, p. 16).

Fantasma é um termo que Guattari extraiu da obra de Marx e se refere ao sentimento social da falta (GUÉRON, 2013, p. 166-168). Está relacionado com a lógica produtiva do capital, identificado com a própria mercadoria e produzido “de forma imanente à produção social” (GUÉRON, 2013, p. 167).

O autor ressalta a forte imbricação que há entre a ecologia social e a ecologia mental, que se manifesta na contribuição de ambas para a produção das subjetividades:

A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do *socius*. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão - ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta - e em "intenção" - infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos. Assim sendo, não é possível pretender se opor a ele apenas de fora, através de práticas sindicais e políticas tradicionais. Tornou-se igualmente imperativo encarar seus efeitos no domínio da ecologia mental, no seio da vida cotidiana individual, doméstica, conjugal, de vizinhança, de criação e de ética pessoal. Longe de buscar um consenso cretinizante e infantilizante, a questão será, no futuro, a de cultivar o *dissenso* e a produção singular de existência (GUATTARI, 1990, p. 33).

Aliás, como Guattari sublinha, as três ecologias estão intimamente associadas, ainda que apresentem, cada uma, seu próprio campo de manifestação:

[...] as três ecologias deveriam ser concebidas como sendo da alçada de uma disciplina comum ético-estética e, ao mesmo tempo, como distintas uma das outras do ponto de vista das práticas que as caracterizam. Seus registros são da alçada do que chamei *heterogênese*, isto é, processo contínuo de ressingularização. Os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes. (O mesmo se passa com a ressingularização das escolas, das prefeituras, do urbanismo etc) (GUATTARI, 1990, p. 55).

O autor denomina de ecosofia à “articulação ético-política [...] entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (GUATTARI, 1990, p. 8), ou seja, entre a ecologia ambiental, a ecologia social e a ecologia mental. Ele a compreende como uma abordagem global (sistêmica, ainda que não empregue esse conceito) para as questões humanas, capaz de substituir antigos paradigmas:

Uma ecosofia de um tipo novo, ao mesmo tempo prática e especulativa, ético-política e estética, deve a meu ver substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo... Ela não será nem uma disciplina de recolhimento na interioridade, nem uma simples renovação das antigas formas de "militantismo". Tratar-se-á antes de movimento de múltiplas faces dando lugar a instâncias e dispositivos ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade. Subjetividade tanto individual quanto coletiva, transbordando por todos os lados as circunscrições individuais, "egoisadas", enclausuradas em identificações, e abrindo-se em todas as direções: do lado do *socius*, mas também dos Phylum maquínicos, dos Universos de referência técnico-científicos, dos mundos estéticos, e ainda do lado de novas apreensões "pré-pessoais" do tempo, do corpo, do sexo... Subjetividade da ressingularização capaz de receber cara-a-cara o encontro com a finitude sob a forma do desejo, da dor, da morte... (GUATTARI, 1990, p. 54).

E sua característica abrangente se expressa na busca por uma abordagem transversalizante da realidade: “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais” (GUATTARI, 1990, p. 25). O

autor reforça essa necessidade de se contemplar natureza e cultura de maneira imbricada, ao dizer que “não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana” (GUATTARI, 1990, p. 27).

A ecosofia, portanto, se configura para Guattari como uma proposição voltada para o equilíbrio nas relações sociais e para a ênfase na dimensão das subjetividades de maneira complementar às preocupações com o desequilíbrio natural antrópico.

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível — tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica (GUATTARI, 1990, p. 53-54).

Michel Maffesoli também se refere a uma ecosofia que, para ele, representa o renascimento de um equilíbrio perdido:

Talvez seja esse conhecimento (do equilíbrio) que renasce como uma espécie de *ecosofia* que ainda não sabe como nomear-se. Que não consegue, seguramente, teorizar-se, mas que, na vida cotidiana, vive-se na moradia, na alimentação, na vestimenta. Nesses diversos elementos que formam a verdadeira cultura, não são mais a separação e o corte que prevalecem, não é mais a razão universal que vai servir como padrão. Muito pelo contrário, o que subjetivamente se capilariza nas práticas cotidianas é a preocupação com a conjunção. O corpo e o espírito intimamente mesclados. O materialismo e o misticismo não mais como opostos. O hedonismo mais caracterizado de acordo com uma inegável generosidade. O sentido da realidade econômica não mais uma alternativa às práticas da benevolência. Um certo egoísmo tribal que é compatível com a multiplicidade dos fenômenos caritativos. Pode-se alongar a lista desses oxímoros. A lógica da conjunção está na ordem do dia. É esse o âmago dessa *ecosofia* que está em pauta. Insisto em dizer, são práticas da vida corrente. Vividas mais do que pensadas. E, em todo caso, pouco reconhecidas pelas instituições sociais. Mesmo a *ecologia política* que permanece no jogo obsoleto dos partidos políticos é estranha à *ecosofia*, exatamente no que ela fica obnubilada pelas fendas e dicotomias que fizeram a alegria das teorias modernas (MAFFESOLI, 2010, p. 101-102).

Para o autor a ecosofia deve instaurar uma sensibilidade ecológica (MAFFESOLI, 2010, p. 84), que produza um “ingresso” no presente, na presença das coisas (MAFFESOLI, 2010, p. 83), de maneira a se superar a relação de submissão segundo a qual a modernidade tratou as questões naturais, sociais e as pulsões humanas (MAFFESOLI, 2010, p. 73). Essa sensibilidade deve estar ligada à simplicidade, àquilo “que é quase imediato”, que, “sem mediador nem mediação, constitui a vida de todo dia” (MAFFESOLI, 2010, p. 97) e, conseqüentemente, às coisas do cotidiano (MAFFESOLI, 2010, p. 104).

A ecosofia, para Maffesoli, é um caminho para se superar os vícios da modernidade e as suas consequências nefastas, que abre as portas para uma reversão das suas práticas:

Toda a modernidade é uma longa evolução do místico ao econômico. Ou seja, o prevalecimento de uma ação sobre o dado natural, depois social. É possível, em seguida à devastação que se vê, que se assista a uma inversão de polaridade (MAFFESOLI, 2010, p. 107).

A concepção ecosófica, tanto a de Guattari quanto a de Maffesoli, apresenta um perfil bastante amplo ao integrar questões ambientais, sociais e do papel do indivíduo, deixando claro que todas essas esferas estão imbricadas ao se tratar de ecologia. Tal qual a ecologia profunda, a ecosofia traz o ser humano e a sociedade para dentro de suas inquietações. Não obstante, há problemas na abordagem ecosófica que devem ser enumerados. A concepção de Guattari coloca ênfase exacerbada na produção da subjetividade. John Gray ressalta que há, na literatura dita pós-moderna, uma tendência relativista que induz à aceitação de que “o mundo é o que fazemos dele” (GRAY, 2005, p. 71). Certamente, a subjetividade humana é importante e deve ser estimulada e, de fato, cada um percebe o mundo à sua maneira, a partir de sua história, suas experiências, seus modos de sentir, intuir, pensar e perceber. No entanto, ainda assim, há uma realidade fora de cada ser humano que independe de sua vontade e percepção e que não pode ser desprezada.

Os pós-modernistas exibem seu relativismo como um tipo superior de humildade — a modesta aceitação de que não podemos pretender ter a verdade. Na realidade, a negação pós-moderna da verdade é o pior tipo de arrogância. Ao negar que o mundo natural existe independentemente de nossas crenças sobre ele, os pós-modernistas estão implicitamente rejeitando qualquer limite às ambições humanas. Ao tornar as crenças humanas o árbitro final da realidade, estão efetivamente afirmando que nada existe, a menos que apareça na consciência humana (GRAY, 2005, p. 71).

Maffesoli, por sua vez, manifesta a crença de que, na atualidade, já há uma significativa produção de alternativas aptas a romper com o modelo dominante, racionalista e fragmentário da cultura ocidental. Uma dessas alternativas é o que ele chama de “tribos pós-modernas”:

Às instituições racionais que tiveram seu apogeu do final do século XIX até a metade do XX, seguem-se as tribos pós-modernas que devem ser consideradas como a causa e o efeito de uma mutação, não sendo apenas um mero sonho para alguns *happy few*, mas um sonho que se tornou real para a grande maioria (MAFFESOLI, 2010, p. 30).

O autor também manifesta confiança na cultura popular e nas práticas juvenis da atualidade, como elementos potenciais para a transformação das condições atuais:

É essa fenomenologia nativa, instintiva, que caracteriza, tão bem quanto possível, a cultura popular e a multiplicidade das práticas cotidianas, especialmente as juvenis, que vivem serenamente num cosmos cujos diversos elementos entrecruzam-se harmoniosamente (MAFFESOLI, 2010, p. 102).

Não é possível concordar com Maffesoli no tocante a essas colocações. A cultura popular, atualmente, está impregnada pelos valores da indústria. Não é possível considerá-la como algo potencialmente capaz de enfrentar o racionalismo ocidental, haja vista que ela está colonizada por ele. A juventude está dominada pelos valores do consumismo, absorvida nas redes sociais e manipulada pelo capitalismo de vigilância. E, quanto ao que o autor denomina de “tribos pós-modernas”, “quer elas sejam sexuais, musicais, religiosas, esportivas, culturais, até mesmo políticas” (MAFFESOLI, 2010, p. 38), não parece ser algo capaz de promover uma emancipação do ser humano no sentido de compreender a sua responsabilidade diante da urgência ecológica e de se construir um agir consciente a respeito dessa necessidade, pois se tratam de construções de subjetividade baseadas em laços frouxos e amparadas, no fundo, pela lógica da descartabilidade prevalente na atualidade. Tais subjetividades parecem ser inspiradas pela tendência líquida da vida na contemporaneidade, dominada pelas relações de consumo, que acabaram por impor sua lógica às relações humanas. Essas temáticas serão retomadas no capítulo cinco.

Aliás, mesmo a denominação “pós-moderna” é algo que levanta questionamentos por parte de diversos autores, que colocam em dúvida se, de fato, a modernidade foi deixada para trás, de tal maneira que se possa realmente falar de “pós”, como assinala João Francisco Duarte Junior:

[...] parece que tão-só encerrar-se-á o presente ciclo da história humana na medida em que maneiras novas de se construir o conhecimento possam gerar atitudes diferentes do homem em relação a si mesmo e a este planeta no qual habitamos, acarretando outras organizações sociais, outras formas de produção e de distribuição de bens e saberes (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 225).

Devido às questões tratadas logo acima, ainda que se considere as propostas da ecosofia, a concepção preferencial de ecologia adotada neste texto é alinhada com os pressupostos sistêmicos da ecologia profunda.

3.1.3 A ecologia, a linearidade cartesiana e a Queda do Jardim do Éden

A abordagem ecológica que está sendo considerada aqui, com ênfase na ecologia profunda e na ecosofia (e, também, no pensamento sistêmico, que será discutido mais adiante), opõe-se ao pensamento linear cartesiano que tem fornecido o arcabouço de sustentação de toda a ciência ocidental ao longo da modernidade. Tal concepção tem se mostrado, já há muito tempo, incapaz de dar conta dos problemas cada vez mais complexos que têm se apresentado para a humanidade e o planeta como um todo. Mais que isso, hoje em dia já existe farto material científico indicando que o cartesianismo é o próprio causador desses problemas, por conta da insensibilidade com a natureza que suas premissas inspiram.

Pode-se dizer que, no pensamento do homem ocidental encontram-se as raízes da crise ambiental. Para as sociedades antigas, a natureza englobava o mundo total, incluindo deuses e seres, humanos e não humanos [...] o judaísmo ultrapassou o conceito de tempo circular, comum às civilizações do passado, introduzindo a linearidade da história, fortemente presente daí então, nos movimentos e sistemas de pensamento ocidental [...] René Descartes, no século XVII, considerado o pai da Ciência, em seu Discurso do Método, considera o homem senhor e proprietário da natureza. Embora dono de tudo, o homem, a partir de então, passa a ser concebido como máquina e, portanto, sujeito a leis mecânicas [...] Isaac Newton, o físico descobridor da lei da gravidade, comparava o Universo a um grande mecanismo de relojoaria, que funcionava com precisão absoluta. É esse o ideal do ser humano ocidental: conhecer, dominar e transformar o mundo, pelo controle de seus mecanismos. A partir do final do século XVIII, o paradigma mecanicista, articulado às transformações econômicas, sociais e políticas, abriu caminho para a Revolução Industrial. O poder da natureza transferia-se para a máquina e, a partir desse conjunto de circunstâncias, abriu-se caminho para a crise ambiental atual (FONTERRADA, 2004a, p. 34).

Fritjof Capra atribui ao cartesianismo a responsabilidade por grande parte dos problemas de ordem ecológica, social, política e cultural da atualidade, por conta da visão estratificada que lhe é característica:

Essa fragmentação interna espelha nossa visão do mundo “exterior”, que é encarado como sendo constituído de uma imensa quantidade de objetos e fatos isolados. O ambiente natural é tratado como se consistisse em partes separadas a serem exploradas por diferentes grupos de interesses. Essa visão fragmentada é ainda mais ampliada quando se chega à sociedade, dividida em diferentes nações, raças, grupos políticos e religiosos. A crença de que todos esses fragmentos – em nós mesmos, em nosso ambiente e em nossa sociedade – são efetivamente isolados pode ser encarada como a razão essencial para a atual série de crises sociais, ecológicas e culturais. Essa crença tem nos alienado da natureza e dos demais seres humanos, gerando uma distribuição absurdamente injusta de recursos naturais e dando origem à desordem econômica e política, a uma crescente onda de violência (espontânea e institucionalizada) e a um meio ambiente feio e poluído, no qual a vida não raro se torna física e mentalmente insalubre (CAPRA, 2013, p. 36).

Entre todos os efeitos negativos dessa visão de mundo, talvez o mais perigoso seja o do desrespeito pela natureza, que foi responsável pela relação predatória que se tornou parte da cultura ocidental, gerando uma abordagem extremamente agressiva em relação ao meio natural e, também, em relação a tudo aquilo que, no universo humano, remeta à natureza. Essa visão é enraizada na cultura ocidental por conta do mito de criação cristão, a Queda do Jardim do Éden, que implica na concepção da natureza como corrompida (CAMPBELL, 1990, p. 105) e gerou uma civilização que a considera como algo estranho ao humano, como manifestação do mal:

“[...] a tradição bíblica é uma mitologia socialmente orientada. A natureza aí é condenada [...] As religiões da natureza não são tentativas de controlar a natureza mas de ajudar você a colocar-se em acordo com ela. Mas quando a natureza é encarada como um mal, você não se põe em acordo com ela, mas a controla, ou tenta controlar, daí a tensão, a ansiedade, a devastação de florestas, a aniquilação de povos nativos. A ênfase nisso nos separa da natureza [...] na Bíblia, a eternidade se retira, a natureza se corrompe, decai. No pensamento bíblico vivemos no exílio” (CAMPBELL, 1990, p. 25).

Já marcada por essa estigmatização, a visão negativa a respeito da natureza é reforçada na era moderna pelo pensamento de Francis Bacon (1561-1626). Bacon – que, além de cientista, teve importante atuação no cenário político inglês de sua época, chegando a ocupar o cargo de chanceler, em 1618, entre outros postos – foi um dos fundadores da ciência moderna, considerado o criador do método experimental. Segundo esse autor, na construção do conhecimento deveria haver

[...] necessariamente um método sistemático para guiar a busca, o aprimoramento e a expansão daquilo que era investigado. O método a ser seguido deveria permitir ao filósofo natural inquirir a natureza, obrigando-a a responder às perguntas que se havia colocado. Como num tribunal, a natureza seria o réu, e os filósofos naturais, os promotores; por meio de questionamentos, estes levariam a natureza a lhes revelar a verdade (BRAGA, GUERRA & REIS, 2004, p. 54).

Conforme Capra (2006a, p. 54) também pontua, para Bacon, a natureza “tinha que ser ‘acossada em seus descaminhos’, ‘obrigada a servir’ e ‘escravizada’. Devia ser ‘reduzida à obediência’, e o objetivo do cientista era ‘extrair da natureza, sob tortura, todos os seus segredos’”.

A visão de que a natureza é algo perigoso e associada ao mal, tem sido, desde o princípio da civilização cristã, uma concepção recorrente, sendo frequentemente vinculada à figura feminina (pois a razão é associada ao masculino). De acordo com Krause,

Apesar de nossa profunda conexão psíquica com o âmago do mundo natural, a ideia de natureza, que tinha uma posição central na tessitura sonora dos nossos ancestrais, foi reprimida, caracterizada como a encarnação do mal e/ou tachada de inútil (KRAUSE, 2013, p. 133).

Após o Concílio de Niceia, no século IV a natureza veio a ser considerada como “inimiga de Deus (esta era uma interpretação comum da palavra na Igreja primitiva)”, sendo chamada de “mente carnal” (KRAUSE, 2013, p. 131).

Daí em diante, sancionado pelo poder da Igreja e posteriormente reforçado pela racionalidade científica, esse afastamento entre humanidade e natureza propiciou a exploração desmesurada do meio ambiente, que assumiu um perfil ainda mais invasivo a partir da Revolução Industrial, resultando em um cenário de extremo desequilíbrio ecológico que, na atualidade, já demonstra inequívocos sinais de ameaça à sobrevivência da biosfera, que é a comunidade dos seres vivos.

Na tradição greco-judaico-cristã de nossa cultura ocidental, percebemos aquilo que chamamos de natureza como um âmbito de forças independentes, com frequência ameaçadoras, que temos de subjugar e controlar para viver. Não vemos a natureza como nosso domínio de existência e a fonte de todas as possibilidades. Além disso, nossa cultura ocidental nos centra emocionalmente na valorização da intencionalidade, produtividade e controle. Nossa atenção está tão orientada para os resultados do que fazemos que raramente vivemos o nosso fazer como um ato presente. Em consequência, não confiamos nos processos naturais que nos constituem e nos quais estamos imersos como condição de nossa existência. Estamos insensíveis para as distorções que introduzimos em nossas vidas e nas dos outros, com nosso contínuo intento de controlá-las (MATURANA & VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 140).

A aversão à natureza, religiosa e cientificamente sancionada, suscitou para a humanidade (no âmbito ocidental) uma atitude de superioridade perante as demais formas de vida e todo o meio em que ela está inserida. Disso provém a manipulação e o controle, conforme Maturana comenta, que acabaram por obliterar qualquer noção de conexão entre homem e natureza, na cultura ocidental atual.

Trata-se de um desprezo pelo mundo, que está enraizado no Ocidente, como pontua Maffesoli:

Vejamos, então, o essencial — aquilo que, na tradição ocidental e mais particularmente a partir das raízes semíticas, vai estar na origem de todas as coisas: o desprezo por este mundo. Para citar, sempre e de novo, Santo Agostinho: *mundus est immundus*. O mundo é imundo. E, portanto, convém atravessar o mais rápido possível *hac lacrimarum valle*, este vale de lágrimas, a fim de alcançar, mais tarde, a beatitude de um mundo por vir (MAFFESOLI, 2010, p. 67-68).

Maffesoli ressalta que essa concepção, de origem religiosa, também se espalha no âmbito profano da cultura ocidental: “É esse desprezo que, além de sua forma religiosa, vai ser reencontrado, sob seu aspecto profano, na grande construção marxista” (MAFFESOLI, 2010, p. 68).

Segundo o autor, tal concepção levou à negação do instinto na era moderna, configurando-se em uma recusa do contato com o mundo, que passa a fazer parte da educação e da vida social:

É o desprezo por esse *impulso* que manifesta uma profunda hostilidade a toda imanência. O “além-mundo” religioso ou profano leva a apostar tudo na transcendência: Deus, o Estado, a Instituição e se poderia, à vontade, multiplicar as maiúsculas conotando uma concepção perfeitamente abstrata da existência cotidiana e das experiências que a compõem. É a soma de todos esses desprezos que vai levar àquela que é uma das características essenciais da modernidade: a negação do instinto. O que tem como corolário um ascetismo estrutural, fundamento, como demonstrado por Max Weber, da *ética protestante*. De modo mais geral, fundamento de um *habitus* ocidental, para o qual o corpo, o desejo, o hedonismo, o prazer de viver, em suma, tudo o que nos “harmoniza” com este mundo, é considerado sem importância, até mesmo como um resquício pagão, portanto diabólico, e que, como tal, deveria ser ultrapassado (MAFFESOLI, 2010, p. 68-69).

E essa introjeção do desprezo pelo mundo, Maffesoli identifica, funcionou como uma permissão para o trato agressivo em relação à natureza:

Dominar e domesticar a natureza, esse será o lema lancinante, constitutivo da modernidade. Origem bíblica, legitimação filosófica com Descartes e os filósofos iluministas, apogeu nos grandes sistemas sociais do século XIX, sendo o marxismo sua forma completa, é esse o processo inelutável que, durante dois mil anos, vai levar a essa *devastação do mundo*. A natureza não é mais um parceiro com quem se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores que pode ser violentado à vontade. Dominar, domesticar, possuir, se se retomam as ocorrências cartesianas, constituem, então, o inconsciente coletivo moderno. Aliás, seria possível dizer *burguesa*, a tal ponto ele se encontra no capitalismo e no socialismo. O denominador comum disso é que tudo (natureza e social) torna-se manipulável, manobrável. Quer dizer que tudo está “em casa”, à mão. A mão do homem [...] retoma o gesto criador divino (MAFFESOLI, 2010, p. 72).

É importante enfatizar que, embora o afastamento em relação à natureza já fosse algo presente na cultura cristã, ele só se torna dominante a partir da Revolução Científica, iniciada no século XVI.

Antes de 1500, a visão de mundo dominante na civilização europeia, bem como na maior parte das outras civilizações, era orgânica. As pessoas viviam em comunidades pequenas e coesas e experimentavam a natureza nos termos de

relacionamentos pessoais, caracterizados pela interdependência de preocupações espirituais e materiais e a subordinação de necessidades individuais às da comunidade (CAPRA & LUISI, 2014, p. 43).

Curiosamente, esse comportamento exploratório que os ocidentais apresentam em relação ao seu meio é algo bastante incomum na natureza, onde prevalecem relações de cooperação e interdependência. Uma comparação, talvez, possa ser feita em relação ao comportamento dos vírus, os quais, de maneira agressiva, invadem e se apoderam das células, utilizando suas estruturas para se replicarem, ocasionando, muitas vezes, a destruição dessas células e a própria replicação desordenada. A humanidade, de maneira semelhante, agride a natureza, extraindo seus recursos de maneira antiecológica para a fabricação de mercadorias, gerando resíduos que não são reciclados. Desta maneira, ambos, humanos modernos e vírus, apresentam uma maneira de explorar seu meio ambiente, que se diferencia da relação que as demais formas de vida mantêm com o seu entorno, a qual se manifesta em uma harmonização com esse meio, através de um comportamento construtivo, não destrutivo.

Decorrente dessa permissividade em relação à natureza, o estado de desequilíbrio ecológico atual, com extinções de espécies vegetais e animais, destruição de ecossistemas, derretimento de geleiras e das calotas polares, diminuição da camada de ozônio, aumento da temperatura global, poluições de diversas categorias, desertificações, enchentes, alterações climáticas cada vez mais acentuadas, entre outros problemas, assim como diversas questões atuais de ordem política, social e comportamental, é diretamente ligado à visão do universo como máquina, inaugurada pela filosofia de Descartes. A lógica cartesiana, que trata os seres vivos como entidades desconectadas do universo em que vivem, difere diametralmente da abordagem ecológica, que valoriza os processos e, segundo a qual, a vida é baseada em processos e relações e está interconectada em redes. Onde há vida, há redes. Como afirma Capra (2006b, p. 45), “a teia da vida consiste em redes dentro de redes [...] Na natureza, não há ‘acima’ ou ‘abaixo’, e não há hierarquias. Há somente redes aninhadas dentro de redes”.

Conclui-se, então, que a lógica cartesiana está por detrás do pensamento linear, focado apenas no crescimento econômico, que é a grande mola propulsora da exploração e devastação da natureza e do generalizado desrespeito à vida, tanto de humanos quanto dos demais seres habitantes da biosfera, prevalente no sistema capitalista. Eis, então, um problema vital para a ecologia profunda e a ecosofia: a necessidade de superação da economia como foco central da organização da vida nas sociedades atuais.

3.1.4 Ecologia x Economia

“[...] é cada vez menos legítimo que as retribuições financeiras e de prestígio das atividades humanas socialmente reconhecidas sejam reguladas apenas por um mercado fundado no lucro. Outros sistemas de valor deveriam ser levados em conta (a "rentabilidade" social, estética, os valores de desejo etc)” (GUATTARI, 1990, p. 50).

Os problemas ambientais enfrentados na atualidade têm como causa a busca do crescimento econômico ilimitado e o consumismo desenfreado associado a ele. Os processos industriais consomem energia em excesso e geram resíduos e as mercadorias produzidas, mais cedo ou mais tarde (geralmente muito cedo), também acabam se tornando resíduos.

A cultura consumista que se desenvolveu a partir da Revolução Industrial e se acelerou no decorrer do século XX é centralizada na descartabilidade. Ela movimenta uma imensa cadeia de produção de bens materiais, que consome os finitos recursos naturais do planeta e gera poluentes e transformações nos ecossistemas.

O foco no crescimento econômico ilimitado é o grande problema para a implementação dos processos ecológicos nas atividades humanas. Enquanto a Ecologia valoriza a cooperação, a conservação e a parceria, atributos estes que são característicos das relações entre os sistemas vivos encontrados na natureza, a Economia valoriza a competição, a expansão e a dominação (CAPRA, 2006a, p. 234). Nessa mesma perspectiva de pensamento, Maturana identifica que

[...] geramos miséria ao nosso redor, movidos pelo desejo de um enriquecimento ilimitado pela apropriação de tudo a qualquer custo, sob o argumento de que a livre empresa é um direito. Destruímos e alteramos o mundo natural no qual somos seres vivos porque, induzidos por nosso orgulho de mestres do tecnológico, queremos controlá-lo e explorá-lo, argumentando que esse é o nosso direito, visto que somos os seres mais inteligentes da Terra. Vivemos em tensão e exigência porque, em nosso afã de ser melhores, competimos e usamos os outros – e não o nosso próprio fazer – como medida do nosso valor, afirmando que a competição leva ao progresso e que este é um valor (MATURANA & VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 113).

Os processos industriais, ao funcionarem de maneira linear, produzindo, continuamente, resíduos que são lançados no meio ambiente, se colocam em desequilíbrio em relação aos processos ecológicos, baseados nos ciclos da natureza. Em um ecossistema em equilíbrio, conforme já discutido, não há resíduo.

O perfil competitivo instigado pela lógica cartesiana perpassa a cultura ocidental, presente no cotidiano das pessoas, nas relações de amizade, nas relações profissionais, nas

artes, na ciência e, principalmente nas corporações, que são as condutoras da economia e, conseqüentemente, as responsáveis pela degradação da natureza. A ênfase na competição ofusca a necessidade imperante da cooperação, que é o que, de fato, move a vida.

A promoção do comportamento competitivo em detrimento da cooperação é uma das principais manifestações da tendência autoafirmativa em nossa sociedade. Tem suas raízes na concepção errônea da natureza, defendida pelos darwinistas sociais do século XIX, que acreditavam que a vida em sociedade deve ser uma luta pela existência regida pela sobrevivência dos mais aptos. Assim, a competição passou a ser vista como a força impulsora da economia, a “abordagem agressiva” tornou-se um ideal no mundo dos negócios, e esse comportamento combinou-se com a exploração dos recursos naturais a fim de criar padrões de consumo competitivo (CAPRA, 2006a, p. 43).

A ênfase na competitividade alimenta, tanto a agressão humana contra a natureza como um todo, quanto a agressão dos humanos entre si. O sociólogo Zigmunt Bauman ressalta que o acirramento da violência na atualidade é uma consequência da globalização, que enfraqueceu o poder do Estado de fazer a gestão do uso legítimo da violência: “Resulta que o Leviatã perdeu – e não num sentido puramente formal – o seu suposto (e quase admitido) monopólio de estabelecer a fronteira que separa a violência legítima da ilegítima” (BAUMAN, 2017, p. 27). O sociólogo polonês também indica que essa violência é fruto de uma frustração social acumulada, um ódio gerado por um sentimento de humilhação e rebaixamento social diante da realidade cada vez mais dura que a condição atual impõe às pessoas (BAUMAN, 2017, p. 39). A análise de Bauman alega que no mundo atomizado da atualidade as relações se empobreceram:

Tal como nós o *sentimos* (mesmo que não possamos dar um nome a esse sentimento), o nosso mundo – um mundo de laços humanos que se enfraquecem, de desregulamentação e atomização das estruturas politicamente construídas, de divórcio entre política e poder – é mais uma vez um teatro de guerra: uma guerra de todos contra todos, e por isso uma guerra conduzida por e contra ninguém; ninguém em particular. Conduzida dia após dia individualmente ou (ocasionalmente) em alianças ad hoc ou mais duráveis – sempre em mutação. Pela força unida dos mercados, dos professores em nossas escolas, dos dirigentes em nossos locais de trabalho, da mídia, a retratar para nossa instrução e consumo o mundo que estamos predestinados a habitar, nós somos, desde a tenra infância, nutridos e amestrados para passar nossas vidas como soldados dessa guerra – embora agora despojados dos uniformes distribuídos pelo Estado e denominados “indivíduos concorrentes” (BAUMAN, 2017, p. 46-47).

Fica claro, na argumentação do autor, que os problemas por trás da violência são causados por questões econômicas, manifestando-se como uma consequência da globalização, no nível macro e, no nível micro, pela atomização da sociedade provocada pelo estímulo à

competitividade, personificada na valorização do empreendedorismo em voga atualmente, que gera uma individualização exacerbada.

A autoafirmação flagrante na valorização da competitividade no mundo ocidental é um valor que distancia o ser humano da conduta ética necessária para se viver de maneira responsável em um mundo que foi moldado ao longo de bilhões de anos por meio da atuação de diversos sistemas vivos que, ainda hoje, garantem as condições fundamentais para a manutenção da vida no planeta, baseando-se na integração e na conectividade. A sociedade ocidental precisa superar sua tendência à fragmentação e promover uma mudança de paradigma que realinhe a humanidade com o padrão da teia da vida, permitindo-a perceber que, apesar de sua beligerância, está integrada em um meio de contínua cooperação, e que sua sobrevivência depende profundamente dessa inter-relação, seja consigo mesma, seja com os outros seres vivos e o meio, dado que, por um lado, os seres humanos estão interligados em uma sociedade na qual precisam uns dos outros para satisfazer suas necessidades de alimentação, de acesso a serviços de saúde, de trabalho e de diversas outras naturezas, e, por outro lado, mais fundamental ainda, estão inseridos em um ambiente natural que, no mínimo, lhes fornece oxigênio e alimentos que são originados, em última instância, das plantas verdes que realizam a fotossíntese e que são os componentes fundamentais da cadeia alimentar no planeta. Portanto, precisam assumir a responsabilidade da qual têm se eximido perante o meio. É o que provoca Maturana, quando diz que

[...] a alienação no esquecimento de nosso ser biológico amoroso (e portanto ético) sucede porque a guia que a liderança gera está aberta à tentação da onipotência e, com isso, à negação da consciência de nossa responsabilidade pelas consequências negadoras do amar e da conduta ética na antroposfera e, portanto, na biosfera, que inevitavelmente trazem consigo a busca do sucesso e da eficiência como se fossem valores em si (MATURANA & DÁVILA YÁÑEZ, 2009, p. 47).

O desafio para um mundo sustentável e, conseqüentemente, para a existência humana, é o foco centralizado que a civilização ocidental dominante coloca na economia. A globalização da economia gera como produtos uma extrema desigualdade social e a exclusão de uma enorme porcentagem da população mundial. O livre comércio mundial projeta o crescimento econômico e corporativo sem limites, os quais forjaram um consumismo excessivo, mantido à custa do intensivo consumo de energia e de recursos com uma insustentável produção de resíduos e poluição.

[...] o dilema fundamental subjacente aos principais problemas do nosso tempo é a ilusão de que o crescimento ilimitado é possível em um planeta finito. Essa ilusão,

por sua vez reflete a desarmonia entre o pensamento linear e os padrões não lineares que ocorrem em nossa biosfera – as redes e ciclos ecológicos que constituem a teia da vida (CAPRA & LUISI, 2014, p. 448).

O foco no crescimento econômico ilimitado – constantemente reiterado pelos economistas e políticos, cujas premissas são incessantemente, dia após dia, repetidas nos meios de comunicação para a população – é um projeto fadado ao fracasso no longo prazo, pois baseia-se no consumo excessivo e no desperdício, práticas irresponsáveis, pois os recursos são finitos, assim como é finita a capacidade do planeta de suportar tanta agressão. Se todos os países conseguissem alcançar o modelo que os economistas projetam, ou seja, de se igualarem às economias mais desenvolvidas e altamente consumidoras de recursos – tendo os Estados Unidos como ideal – o planeta estaria esgotado em poucos anos, e a vida ficaria impossibilitada. Trata-se, portanto, de um projeto irresponsável e suicida, como adverte Guattari:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. Uma finalidade do trabalho social regulada de maneira unívoca por uma economia de lucro e por relações de poder só pode, no momento, levar a dramáticos impasses (GUATTARI, 1990, p. 9).

Ao contrário do que dizem os economistas, o crescimento econômico infinito não é a cura, mas sim a causa dos problemas mundiais.

Os economistas geralmente deixam de reconhecer que a economia é apenas um aspecto de todo o tecido ecológico e social. Eles negligenciam essa interdependência social e ecológica, tratando todos os bens do mesmo modo, sem levar em consideração as muitas maneiras por meio das quais esses bens estão relacionados com o restante do mundo e reduzindo todos os valores a um único critério privado para a obtenção de lucro (CAPRA & LUISI, 2014, p. 84).

É preciso considerar um crescimento qualitativo, que aumente a qualidade de vida humana, o qual “pode ser sustentado se envolver um equilíbrio dinâmico entre crescimento, declínio e reciclagem, e se também incluir o crescimento interior do aprendizado e do amadurecimento” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 455).

O redirecionamento para um crescimento qualitativo, que propicie (um) desenvolvimento humano exige necessárias transformações na esfera individual, de forma a se valorizarem as relações humanas e a comunidade em detrimento da ilusão da felicidade

consumista. Capra e Luisi dizem, também, que a construção e a alimentação da comunidade estão no cerne da sustentabilidade ecológica. Eles ainda afirmam que “a comunidade é também o antídoto mais eficaz contra o consumo material excessivo” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 462).

Nesse novo paradigma, a ênfase deve recair sobre o desenvolvimento das pessoas, em vez do crescimento econômico e do acúmulo de bens. Assim, também, a concepção de riqueza deve ser redefinida, de maneira a “transcender suas atuais conotações de acumulação material e conferir-lhe o sentido mais amplo de enriquecimento humano” (CAPRA, 2006a, p. 223). Toda a sociedade humana deve ser reorganizada de maneira que, assim como os demais sistemas que povoam nosso planeta, torne-se um agente de sustentação da vida. A humanidade precisa atuar junto com os fluxos da natureza e não contra eles: “uma sociedade sustentável precisa ser planejada de maneira tal que seus modos de vida, suas atividades comerciais, sua economia, suas estruturas físicas e suas tecnologias não interfiram na capacidade inerente da natureza para sustentar a vida” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 13).

A vida e a saúde do planeta devem ser conduzidas de maneira responsável, focando-se na manutenção das relações que garantem a continuidade da vida, ao contrário de se valorizar o acúmulo de riqueza material. Definitivamente, este é um posto que não cabe à Economia, mas sim à Ecologia. Como diz William Thompson, “numa era em que venha a predominar a solidariedade, a ecologia tem que substituir a economia no posto de ciência dominante” (THOMPSON, W. 2014, p. 33).

Desta maneira, a Ecologia é a ciência mais apta (responsável) para assumir a grande incumbência de alinhar a humanidade com toda a vida que a rodeia e a permeia: a tarefa de reconciliar a humanidade com Gaia.

3.1.5 A teoria de Gaia

A teoria de Gaia, ou Hipótese de Gaia, foi desenvolvida por James Lovelock com a parceria de Lynn Margulis, ao longo dos anos de 1960. De acordo com essa teoria, o planeta Terra é um sistema vivo, que se auto-organiza, mantendo, através de seus processos, o equilíbrio de todo o ecossistema planetário, que garante a sustentação da vida. O ar, os oceanos, a crosta terrestre e a biosfera atuam em conectividade para manter a vida no planeta.

A teoria de Gaia mostra que há um estreito entrelaçamento entre as partes vivas do planeta – plantas, microrganismos e animais – e suas partes não vivas – rochas,

oceanos e atmosfera. Os ciclos de feedback que interligam esses sistemas vivos e não vivos regulam o clima da Terra, a salinidade de seus oceanos, e outras importantes condições planetárias (CAPRA & LUISI, 2014, p. 209).

A auto-organização em prol da manutenção da vida pode ser observada na manutenção da temperatura mais ou menos constante do planeta desde que a vida surgiu em seu interior, há 3,5 bilhões de anos. Outro exemplo é a sustentação equilibrada da quantidade de oxigênio no ar, mantida em uma concentração constante de 21%, que se mostra como ideal, dado que, em uma proporção menor seria insuficiente para os organismos que dependem desse gás e, acima dessa proporção, por outro lado, o oxigênio se tornaria muito facilmente comburente, colocando em risco toda a vegetação do planeta (LOVELOCK, 2014, p. 84-88).

A proposição de Lovelock apresenta uma nova ideia, que se distancia da convicção arraigada segundo a qual a vida se desenvolveu em um planeta no qual tudo estava conformado para que ela acontecesse. De acordo com a teoria de Gaia o que aconteceu foi exatamente o contrário, pois foram os seres vivos que, após o seu surgimento, formataram o planeta para o seu desenvolvimento: “De acordo com a teoria de Gaia, a vida cria as condições para a sua própria existência” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 209). A atmosfera como a conhecemos e a respiramos, por exemplo, com sua composição tendo uma quantidade equilibrada de oxigênio, foi uma criação da vida microscópica (MARGULIS, 2014, p. 100). A superfície da Terra como um todo foi moldada pela vida, desde sua origem:

À medida que se expande, a vida altera a composição, a temperatura e a natureza química da atmosfera e a composição, a estrutura e a diversidade da superfície da Terra. O ambiente da superfície e os organismos nela existentes têm se desenvolvido juntamente por bilhões de anos (MARGULIS, 2014, p. 102).

A teoria de Lovelock, batizada com o nome da antiga deusa-mãe grega – Gaia –, traz fortes argumentos científicos para os estudos ecológicos de maneira a se reforçar a necessidade de superação da visão reducionista e fragmentada do cartesianismo. A Hipótese de Gaia evidencia, de uma maneira inspiradora, que a vida se constitui de interconexões e de movimento: “as condições na Terra são adequadas para a vida porque nós e os demais tipos de vida as fizemos e as mantemos assim” (LOVELOCK, 2014, p. 80). O equilíbrio e a aparente estabilidade não são condições pré-estabelecidas no ecossistema planetário, mas sim um estado que foi propiciado pela ação de seus componentes.

A teoria de Gaia reforça o princípio ecológico da cooperação, demonstrando que a constituição da vida no planeta não se deu por meio da competição: “a vida, desde o seu

início, há mais de 3 bilhões de anos, não toma conta do planeta pelo combate, mas pelo trabalho em rede” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 440).

Gaia pode funcionar como inspiração para um novo paradigma que venha a ser baseado no respeito, na cooperação e na responsabilização, por parte da humanidade, perante o planeta. Para se alcançar esse novo paradigma, faz-se necessário uma transformação da mentalidade atualmente tendenciosa à desresponsabilização, que leva os humanos a se identificarem como indivíduos atomizados, para outro em que consigam compreender que são pontos conectados à imensa teia da vida.

3.1.6 Ecoalfabetização e responsabilização: novos paradigmas necessários

A metáfora do planeta vivo – de uma Mãe-Terra acolhedora e nutriz que dá a vida, se autorregula e protege a todos – que apresenta a Teoria de Gaia deveria servir como modelo para uma reconfiguração das ações humanas em relação ao meio ambiente. Tal transformação precisa partir de uma reformulação das concepções com as quais as pessoas foram e são educadas, a partir da lógica cartesiana reducionista e do consumismo prevalente da lógica econômica atual. A educação, tanto em termos formais, quanto informais, precisa ser reorientada com os princípios da ecologia.

Ser ecologicamente alfabetizado, ou “eco-alfabetizado”, significa entender os princípios da organização das comunidades ecológicas (ecossistemas) e usar esses princípios para criar comunidades humanas sustentáveis. Precisamos revitalizar nossas comunidades – inclusive nossas comunidades educativas, comerciais e políticas – de modo que os princípios da ecologia se manifestem nelas como princípios de educação, de administração e política (CAPRA, 2006b, p. 231).

A ecoalfabetização propiciará que, primordialmente, os seres humanos percebam que estão interligados no ecossistema planetário com todas as outras criaturas vivas e com os sistemas não vivos e que têm responsabilidade a assumir, em relação a todas essas outras formas de vida, assim como entre si, que é a de atuarem juntos para a continuidade da sustentação da vida, tarefa que nos últimos séculos se negaram a cumprir, de maneira significativa, a ponto de propiciarem a destruição de ecossistemas, a extinção de espécies e a alteração das condições climáticas, por conta de suas ações. A ecoalfabetização possibilitará que os humanos aprendam a viver junto, entre si mesmos e com toda a natureza, e que reconheçam, conforme propõe Maturana, “o fato de que somos seres vivos entre os seres vivos e que sabemos que o somos” (MATURANA & DÁVILA YÁÑEZ, 2009, p. 46). Tal

aprendizado é essencial para a superação da equivocada visão de que a natureza é algo externo, não vivo e que está à disposição para a extração de recursos. Esse é o caminho para a construção da responsabilização, que, tal como Maturana & Dávila Yáñez (2009, p. 48) argumentam, é um desenvolvimento da consciência de que os seres humanos são, simultaneamente, elementos da antroposfera, mas também da biosfera, observadores, porém, também agentes dos acontecimentos que se sucedem no mundo.

Tal reformulação levará a uma nova maneira de viver, baseada em critérios de sustentabilidade, orientada pela Ecologia e não pela Economia, com o planejamento das atividades humanas, de forma que elas não mais interfiram na capacidade inerente da natureza de prover a vida, função que ela já vem desenvolvendo há mais de 3 bilhões de anos, período no qual se deu a evolução da vida no planeta (CAPRA & LUISI, 2014, p. 435). Assim orientadas, essas atividades deverão se pautar pelos princípios da conectividade, da ênfase nas relações e processos e na valorização da comunidade, que são características verificadas nos sistemas vivos e que foram incorporadas ao pensamento ecológico.

A ecoalfabetização se pauta na sabedoria encontrada nos fenômenos naturais e propõe que a humanidade modele suas práticas e ações de acordo com os processos que os ecossistemas da natureza têm funcionado, de forma equilibrada, sem desperdício, sem resíduos e de maneira cíclica. Ela é uma ferramenta de grande valor para promover a transformação de valores e atitudes e para a conquista de uma nova percepção que modifique a maneira dos seres humanos se relacionarem com o meio ambiente, em direção a uma nova era na história da humanidade, a qual será pautada por processos que se harmonizarão com os ciclos da natureza, de forma a reverter a atual escalada rumo a um colapso ambiental. A sobrevivência de nossa espécie e, talvez, de uma porção significativa da vida no planeta, dependerá dessa transformação.

Como foi observado até aqui, o objetivo último da Ecologia é superar a prática dominante de se ordenar a vida humana a partir de princípios econômicos. A Economia deve ser substituída pela Ecologia na retaguarda dos interesses humanos (substituir e superar não significa eliminar, mas, sim, conviver em harmonia e equilíbrio!).

A ecologia está imbricada com o pensamento sistêmico, que será o assunto da próxima seção.

3.2 O Pensamento sistêmico

A palavra *sistema* deriva dos radicais gregos *syn* e *histanai* e significa “colocar junto”, “ajustar”, “combinar”, “formar um conjunto”. Já de partida chama a atenção a equivalência com o termo *composição*, que também significa “colocar junto”, que, na concepção ocidental de música, é a arte de se criar por meio da ordenação dos elementos musicais, que são “colocados juntos”, de maneira a se construir um organismo musical que seja reconhecido como uma obra.

Tomando Capra mais uma vez como referência, entende-se, aqui, como pensamento sistêmico, a compreensão de um fenômeno dentro do contexto de um todo maior, sendo o sistema uma totalidade integrada, cujas propriedades essenciais surgem das relações entre suas partes. Nas palavras do próprio Capra (2006b, p. 39): “Entender as coisas sistemicamente significa, literalmente, colocá-las dentro de um contexto, estabelecer a natureza de suas relações”.

Dessa maneira, fica claro que a comparação com a composição musical insinuada no primeiro parágrafo vai além da semelhança dos vocábulos, pois compor (“por/colocar junto”) é um ato sistêmico, haja vista que construir uma obra é conceber um contexto sonoro no qual estão presentes diversos materiais musicais que mantêm relações sonoras entre si. No entanto, relações externas podem ser estabelecidas entre os conteúdos e significados que a obra e seus materiais evocam, o que evidencia que a composição como um sistema apresenta relações internas, entre seus elementos sonoros – suas partes – e externas, com outros sistemas. E isso é válido, no universo erudito ocidental, mesmo para composições pertencentes a estilos mais afeitos ao reducionismo cartesiano, como o Classicismo do século XVIII, ou o Serialismo Integral do pós-guerra no século XX – este último, talvez, o movimento mais radicalmente cartesiano de toda a História da Música Ocidental, dada a sua crença na concepção de que a música tinha que perseguir a racionalidade científica, chegando ao extremo de comparar composições musicais a experimentos científicos de laboratório. O apego desses compositores à atomização musical personificada pela série e à fetichização da tecnologia impregnada em seu gosto pelos aparatos eletrônicos exemplifica tal condição.

Como descreve Capra, o pensamento sistêmico se desenvolveu na década de 1920, na Europa, a partir da biologia organísmica, que se opunha às concepções tradicionais em voga na época. Foi do trabalho desses biólogos que surgiram as principais concepções e nomenclaturas utilizadas nessa área de pensamento:

As principais características do pensamento sistêmico emergiram na Europa durante a década de 1920 em várias disciplinas. Os pioneiros em abordar o pensamento sistêmico foram os biólogos, que enfatizaram a visão dos organismos vivos como totalidades integradas. Posteriormente, ele foi enriquecido pela psicologia da Gestalt e pela nova ciência da ecologia, e teve talvez os seus efeitos mais dramáticos na física quântica (CAPRA & LUISI, 2014, p. 93).

Os desenvolvimentos da Física moderna são particularmente significativos, pois essa área foi, durante séculos, o ramo principal da ciência ocidental, aquele que mais se ajustava à concepção cartesiana do mundo. Todavia, no início do século XX, com os desenvolvimentos ocorridos a partir da mecânica quântica e da teoria da relatividade, a concepção mecanicista cartesiana foi superada naquela ciência, solapando as bases do reducionismo e da concepção proposta por Descartes e consolidada pela mecânica newtoniana, desde o século XVII, que entendia o universo como uma máquina, abrindo caminho para a renovação do pensamento ocidental.

No século XX [...] a física passou por várias revoluções conceituais que revelam claramente as limitações da visão de mundo mecanicista e levam a uma visão orgânica, ecológica, que mostra grandes semelhanças com as visões dos místicos de todas as épocas e tradições. O universo deixou de ser visto como uma máquina, composta de uma profusão de objetos distintos, para apresentar-se agora como um todo harmonioso e indivisível, uma rede de relações dinâmicas que incluem o observador humano e sua consciência de um modo essencial [...] A física moderna pode mostrar às outras ciências que o pensamento científico não tem que ser necessariamente reducionista e mecanicista, que as concepções holísticas e ecológicas também são cientificamente válidas (CAPRA, 2006a, p. 46).

Na década de 1940, Ludwig von Bertalanffy lançaria as bases de uma Teoria Geral dos Sistemas, que abriria caminho para estudos mais amplos e em áreas ainda mais diversificadas relacionando-se com o pensamento sistêmico.

A visão sistêmica é holística e ecológica. Sua ênfase se volta para o todo e as relações que o permeiam e para os processos e padrões de organização que o constituem. No entanto, é importante frisar que afirmar as concepções desse novo paradigma não significa erradicar o cartesianismo como um todo, pois há diversas aplicações para as quais esse paradigma continuará a ser válido, tendo como significativo exemplo a Física newtoniana, que, apesar dos desenvolvimentos da Física quântica, ainda continua válida para os processos macromoleculares. Não é preciso ficar preso à lógica binária de escolher entre “isto *ou* aquilo”. Pode-se equalizar a vida humana de maneira que, sempre que possível, se conviva com “isto *e* aquilo”. O que não é adequado é continuar a se considerar o ponto de vista cartesiano como a única alternativa, ainda mais em questões nas quais sua condução leva a

situações de risco, como é o caso dos problemas ambientais já referidos anteriormente, ocasionados pelas diretrizes econômicas, os quais oferecem risco para a vida de todo o planeta.

O pensamento sistêmico se baseia nas redes, as quais pressupõem relações e integração.

Todo e qualquer organismo [...] é uma totalidade integrada e, portanto, um sistema vivo. As células são sistemas vivos, assim com os vários tecidos e órgãos do corpo [...] Os mesmos aspectos de totalidade são exibidos por sistemas sociais – como o formigueiro, a colmeia ou uma família humana – e por ecossistemas que consistem numa variedade de organismos e matéria inanimada em interação mútua (CAPRA, 2006a, p. 260).

Os sistemas se superpõem, em níveis diferentes, ainda que interligados, e cada nível apresenta características diferenciadas.

De fato, a concepção de “complexidade organizada” tornou-se o próprio assunto da abordagem sistêmica. Em cada nível de complexidade, os fenômenos observados exibem propriedades que não existem no nível inferior. Por exemplo, a concepção de temperatura, que é central na termodinâmica, não tem significado no nível dos átomos individuais, onde operam as leis da teoria quântica. De maneira semelhante, o sabor do açúcar não está presente nos átomos de carbono, de hidrogênio e de oxigênio, que constituem os seus componentes (CAPRA, 2006b, p. 40).

Essas propriedades que Capra comenta são chamadas de “propriedades emergentes”. Elas não estão presentes nas partes, surgem apenas quando as partes estão reunidas em um todo.

Essas propriedades são destruídas quando o sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados. Embora possamos discernir partes individuais em qualquer sistema, essas partes não são isoladas, e a natureza do todo é sempre diferente da mera soma de suas partes (CAPRA, 2006b, p. 40).

As propriedades emergentes demonstram que a prática cartesiana da análise – ou seja, a busca da compreensão pelas partes – é ineficaz para a compreensão das relações complexas que permeiam os sistemas. As propriedades emergentes são de grande interesse geral, pois, diferentemente de algumas concepções do pensamento sistêmico, que são mais dificilmente aplicáveis fora da microbiologia – como a autopoiese e a auto-organização –, podem ser usadas para compreender uma ampla gama de assuntos, conforme Capra ressalta:

Em nossa época, a emergência está sendo considerada não apenas na química e na biologia, mas também em muitos outros campos de pesquisa, como a cibernética, a inteligência artificial, a dinâmica não linear, a teoria da informação, a ciência social e a teoria da música (a harmonia que surge de uma frase musical obviamente não está presente nas notas isoladas) (CAPRA & LUISI, 2014, p. 198).

Além da teoria musical, referenciada por Capra, podemos considerar também que uma paisagem sonora é a resultante emergente de todas as fontes sonoras de um ambiente. Essa resultante não pode ser contemplada pela atenção individualizada a cada uma das fontes sonoras individualmente, como seria comum por meio do procedimento analítico. Pode-se notar neste último exemplo a importância que adquire a inversão que a visão sistêmica fez da parte em direção ao todo.

O grande impacto que adveio com a ciência do século XX foi a percepção de que os sistemas não podem ser entendidos pela análise. As propriedades das partes não são propriedades intrínsecas, mas só podem ser entendidas dentro do contexto do todo mais amplo. Desse modo, a relação entre as partes e o todo foi revertida. Na abordagem sistêmica, as propriedades das partes podem ser entendidas apenas a partir da organização do todo. Em consequência disso, o pensamento sistêmico concentra-se não em blocos de construção básicos, mas em princípios de organização básicos. O pensamento sistêmico é “conceitual”, o que é o oposto do pensamento analítico. A análise significa isolar alguma coisa a fim de entendê-la; o pensamento sistêmico significa colocá-la no contexto de um todo mais amplo (CAPRA, 2006b, p. 41).

Essa abordagem é algo que, quando finalmente for empregado, renderá importantes frutos ao campo musical, dado que, na área da música erudita ocidental, a análise formal, de raiz cartesiana, ainda goza de substancial reconhecimento. No campo da composição musical erudita, ela tem um peso ainda maior, sendo um dos pré-requisitos para que uma obra, nesse meio específico, seja legitimada. Certamente é uma valoração que precisa ser superada, dado que o valor e os significados de uma música não se resumem à dissecação de sua partitura em suas mínimas partes. Não obstante, é necessário pontuar, aqui também, que esta não é uma defesa da extinção da análise musical, mas sim uma sugestão para que se valorize a música por outros aspectos, que não somente este. O caminho do meio, do equilíbrio, como dizem os orientais, é o melhor caminho: isto e aquilo!

Um exemplo a mais do emprego do pensamento sistêmico na música ilustrará melhor os benefícios dessa aproximação. Considerando as noções de complexidade organizada e das propriedades emergentes, que são características sistêmicas, um paralelo pode ser estabelecido com a vertente da música erudita ocidental que se desenvolveu no mesmo período de ascensão do pensamento sistêmico, a partir do início do século XX. Em algumas obras desse período, encontram-se texturas polifônicas que já não podem mais ser explicadas

pela antiga concepção do contraponto, pela qual as diversas linhas simultâneas estavam vinculadas a entidades acórdicas verticais ou, ao menos, a motivos e/ou temas, a uma tonalidade ou a um modo, que regia toda a obra. Em algumas dessas obras do século XX (em diante) ocorrem texturas constituídas por camadas independentes, que mais se aproximam de paisagens sonoras do que de linhas contrapontísticas matematicamente projetadas. Numa música com esse perfil, cada camada sonora apresenta características que são independentes das demais, como se fosse uma música à parte. No entanto, quando ouvidas em conjunto, ainda assim a impressão auditiva é de um todo coerente. Ou seja, por mais que cada camada individual apresente elementos musicais independentes dentro da composição, mesmo assim, quando ouvidas no todo da obra, elas contribuem cada qual para uma resultante sonora que não se resume à somatória de cada uma dessas camadas. A obra é mais que a soma de cada uma dessas camadas. Ela adquire seu sentido sonoro por meio das relações musicais que se estabelecem entre essas linhas individuais, cada uma delas com suas propriedades distintas. É uma “complexidade organizada”. A resultante sonora, ou seja, a composição, não pode ser totalmente compreendida pela análise musical, mas tão somente em seu contexto, na organização do todo. Aliás, a música sempre é percebida como um todo, independentemente do estilo e época em que tenha sido concebida. No entanto, nas obras do século XX e, particularmente, naquelas estruturadas por camadas, conforme discutido, tal percepção fica muito mais nítida. Um exemplo notório é a *Liturgia de cristal*, o primeiro movimento do *Quarteto para o fim do tempo*, de Olivier Messiaen, que é constituído de quatro partes independentes: o piano toca uma longa sequência de acordes, que se repete periodicamente, remetendo à isorritmia²⁴; o clarinete conduz uma melodia fluida, com referências a cantos de pássaros; o violino interpreta um material musical que, pontualmente, remete ao canto de um pássaro isolado e, em alguns momentos, chega a dialogar com o material do clarinete, porém, sempre de maneira independente; enquanto isso, o violoncelo desliza livre e continuamente por *glissandi* ao longo de todo o movimento. Ao se ouvir atentamente a cada uma das linhas, a impressão será a de que cada uma está em um tempo e em uma atmosfera musical totalmente diferentes, de maneira totalmente distinta do que seria ouvir uma linha de uma obra polifônica renascentista ou barroca, as quais, por uma das partes já seria possível vislumbrar o todo. O todo da composição de Messiaen emerge da convivência de cada uma

²⁴ Técnica composicional aplicada a alguns motetos do período da Ars Nova (séculos XIV e XV), na qual as repetições dos conjuntos de alturas (*color*) das partes da voz principal (*tenor*) não coincidem com as da unidade rítmica (*talea*).

dessas realidades musicais distintas, mas ele não pode ser antevisto em nenhuma delas individualmente. Cada camada vive a sua realidade, ainda que cada qual esteja integrada ao todo. Elas funcionam à maneira de elementos diferentes associados, como na teoria da simbiogênese, de Lynn Margulis (2014, p. 97), na qual organismos distintos se associam, muitas vezes um vivendo dentro do outro, para, juntos, responderem melhor às condições ambientais, ainda que continuem independentes um do outro. É o que acontece com cada uma das camadas em *Liturgia de cristal*.

A apresentação dos exemplos relativos ao campo musical ilustra a convicção de Capra no tocante à importância da música e das artes em geral para a compreensão e a disseminação do pensamento sistêmico:

[...] ao longo de toda a nossa história intelectual, os artistas têm contribuído significativamente para o avanço da ciência, sempre que o estudo dos padrões estava na linha de frente [...] Dificilmente poderia haver algo mais eficaz do que as artes – sejam elas as artes visuais ou a música e as outras artes do espetáculo – para desenvolver e refinar a capacidade natural de uma criança para reconhecer e experimentar padrões. Assim, as artes podem ser uma ferramenta poderosa para o ensino do pensamento sistêmico (CAPRA & LUISI, 2014, p. 441).

O pensamento sistêmico, portanto, é transdisciplinar, pois permite o diálogo aberto entre diferentes campos, como foi esboçado nos exemplos citados a respeito da música. A esse propósito, a teoria de Gaia, já comentada, é, também, um significativo exemplo de abordagem sistêmica:

A teoria de Gaia olha para a vida de maneira sistêmica, reunindo geologia, microbiologia, química atmosférica e outras disciplinas cujos profissionais não estão acostumados a se comunicarem uns com os outros. Lovelock e Margulis desafiaram a visão convencional que encarava essas disciplinas como separadas, que afirmava que as forças da geologia estabelecem as condições para a vida na Terra e que as plantas e os animais eram meros passageiros que, por acaso, descobriram justamente as condições corretas para a evolução. De acordo com a teoria de Gaia, a vida cria as condições para a sua própria existência (CAPRA, 2006b, p. 94).

Nesta seção foi realizada uma brevíssima apresentação do pensamento sistêmico a partir da concepção de Capra, destacando-se algumas de suas características básicas que serão úteis para a discussão a respeito da ecologia sonora, como a das estruturas multiniveladas – sistemas organizados dentro de outros sistemas –, da ênfase nas redes, na integração e na processualidade, das propriedades emergentes, da complexidade organizada e da valorização do todo em relação às partes.

Comparativamente em relação à época de Descartes, o mundo hoje é superpopuloso, com uma sociedade amplamente diversificada, que apresenta desafios de natureza muito diferente e extensamente ampliados. É um mundo de complexidade muito maior. Diante dessa realidade, o pensamento cartesiano perdeu sua efetividade. Uma nova maneira de abordar os problemas é necessária. Um mundo complexo exige soluções complexas (MORIN, 1986, p. 154-155).

Como diz Morin (1986, p. 155), “a complexidade assusta, parece suprimir toda fé, tirar toda esperança, toda coragem”: essa perplexidade é verificável ainda hoje por conta do cenário cada vez maior de devastação da natureza acompanhado de um cinismo por parte dos tomadores de decisões que, não obstante os contínuos alarmes disparados pelos estudiosos em relação ao risco iminente de que cheguemos a um ponto em que não mais consigamos reverter as alterações que realizamos no clima do planeta, continuam, cegos, a alimentar o mito do crescimento infinito.

O cenário é, certamente, preocupante. No entanto, Capra, tomando o pensamento sistêmico como guia, indica uma saída:

[...] há soluções para os principais problemas do nosso tempo – e algumas delas são até mesmo simples. Porém, elas requerem uma mudança radical em nossas percepções, nosso pensamento, nossos valores. Uma vez que são problemas sistêmicos, exigem soluções sistêmicas; e uma vez que as únicas soluções viáveis são as ecologicamente sustentáveis, elas precisam incorporar os princípios básicos da ecologia, ou princípios de sustentabilidade (CAPRA & LUISI, 2014, p. 448).

Os problemas de nível macro estudados pelo pensamento sistêmico e pela Ecologia também se apresentam no recorte do mundo sonoro. A ecologia sonora, já há algumas décadas, ascendeu como uma área específica para oferecer um olhar para esses problemas.

3.3 Ecologia Sonora

A década de 1960 foi marcada por diversos movimentos intelectuais, culturais e artísticos de renovação e de reivindicação de uma sociedade mais justa e democrática. De acordo com Néstor García Canclini (2008, p. 44), esses movimentos recuperaram a “reserva utópica” das vanguardas dos anos 1920, como “estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade”, dado que importantes movimentos de renovação e contestação no campo artístico e social despontaram no início do século XX, abrindo inauditos caminhos para a humanidade, a partir de então.

É, também, nessa década de grandes transformações que o canadense Raymond Murray Schafer iniciou seus estudos sobre a paisagem sonora, que culminariam na década seguinte com a publicação de *A afinação do mundo*, obra na qual ele expõe os fundamentos do campo da Ecologia Sonora.

Também conhecida como Ecologia Acústica ou estudos da paisagem sonora, a Ecologia Sonora é definida por Schafer como “o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade” (SCHAFER, 2011a, p. 287). O termo paisagem sonora ganhou representatividade a partir do emprego de Schafer, porém, ele não foi o seu criador. De acordo com Gunnar Cerwén (2017, p. 40), Schafer passou a empregá-lo por volta da época do início do Projeto da Paisagem Sonora Mundial, que ele conduziu a partir de 1969, tomando de empréstimo do arquiteto Michael Southworth, que o utilizara naquele mesmo ano. No entanto, ainda segundo Cerwén, o termo já vinha sendo utilizado desde a década de 1930, mesmo que de forma menos sistemática.

Dada a natureza de suas preocupações, voltadas a dar respostas a questões complexas, ou seja, sistêmicas, a Ecologia Sonora tende a ser um campo interdisciplinar e, conforme já exposto anteriormente, problemas complexos exigem soluções complexas, exigindo, assim a convergência de diversos saberes.

Os sons ambientais exercem inegável influência sobre o homem e essas influências precisam ser compreendidas dentro de um âmbito mais amplo do que questões médicas e legais. Elas devem ser vistas em seus aspectos políticos, econômicos, educacionais, culturais, sociais e artísticos. A questão é complexa e só pode ser convenientemente abordada em enfoque interdisciplinar (FONTERRADA, 2004a, p. 46).

Em conjunção com a ascensão do pensamento ecológico, com um movimento crescente de rejeição à lógica cartesiana de estratificação e especialização e com o desenvolvimento do pensamento sistêmico, a Ecologia Sonora insere as preocupações musicais e sobre o som num âmbito holístico, em inseparável comunhão com o mundo, numa lógica relacional, não mais cartesiana. É a contraparte dos estudos que envolvem som e música em relação ao novo paradigma que, de acordo com Capra, já vinha se anunciando em outros campos do conhecimento:

Na linha de frente da ciência contemporânea, o universo não é mais visto como uma máquina composta de blocos de construção elementares. Descobrimos que o mundo material, em última análise, é uma rede de padrões inseparáveis de relações; que o planeta como um todo é um sistema vivo, autorregulador. A visão do corpo humano como uma máquina e da mente como uma entidade separada está sendo substituída por outra que vê não apenas o cérebro, mas também o sistema imunológico, os

tecidos do corpo e até mesmo cada célula como um sistema vivo, cognitivo. A evolução não é mais considerada como uma luta competitiva pela existência, mas, em vez disso, é concebida como uma dança cooperativa na qual a criatividade e a constante emergência da novidade são as forças propulsoras. E com a nova ênfase na complexidade, nas redes e nos padrões de organização, uma nova ciência das qualidades está lentamente vindo à tona (CAPRA, 2013, p.14).

A Ecologia Sonora, ao se constituir como área aberta para a intersecção com outros campos do conhecimento, coloca as discussões sobre música e som em um âmbito mais amplo, articulando questões de performance, produção ou ensino de música com preocupações relacionadas à sociedade como um todo:

[...] a paisagem sonora não constitui um derivado acidental da sociedade; ao contrário, é uma construção feita deliberadamente por seus criadores, uma composição que se pode destacar tanto por sua beleza como por sua fealdade. Quando uma sociedade é inepta em relação aos sons, quando não entende os princípios de decoro e equilíbrio da produção sonora, quando não compreende que há um tempo para produzir e um tempo para calar, a paisagem sonora resvala de uma condição hi-fi para uma condição lo-fi e por fim se autoconsome em cacofonia (SCHAFER, 2011a, p.329).

Dessa maneira, Schafer faz o convite para que o músico, simultaneamente como compositor e educador, saia de trás dos muros da escola, da faculdade e da sala de concerto e se misture ao mundo, se *in-mundize*²⁵, e atue de forma a transformar a paisagem sonora e a escuta dela, promovendo, conseqüentemente, uma mudança na sociedade e no mundo.

Os estudos da paisagem sonora, portanto, constituem-se em um passo a mais dentro do processo da emancipação do ruído que se deu ao longo do século XX na música erudita ocidental, desde as propostas dos futuristas, passando pelas composições experimentais de Varèse, pelo surgimento da música eletroacústica e pelo novo universo sonoro proposto por Cage. Se, partindo do silêncio, se escutam com Cage os sons da paisagem sonora a partir da sala de concerto, com Schafer se sai da restrição do campo estritamente musical de maneira a se abrir para o mundo todo, como uma composição a ser constantemente equilibrada, em uma

²⁵ Esta expressão refere-se, conforme primeiramente utilizada pelo grupo de pesquisas em Saúde Pública da UFRJ, a um pesquisador implicado com o seu objeto de estudo (ABRAHÃO et al., 2013, p. 134). A expressão reflete a proposta de trabalho de campo que o grupo defende que, pautada na pesquisa cartográfica, questiona a prática purista tradicional do pesquisador que se distancia de seu objeto (que evita se “sujar” com o campo), valorizando, contrariamente a esta, uma imersão do pesquisador no campo, de forma que este se misture em meio à população estudada e adquira uma maior sensibilidade em relação à maneira que a vida transcorre no território. Conforme a prática desse grupo, uma pesquisa alcança um bom desenvolvimento quando o pesquisador está, de fato, *in-mundo*, ou seja, no momento que o pesquisador passa a ser reconhecido como alguém do local, e não mais um forasteiro.

perspectiva transdisciplinar, de maneira a conceber as mais variadas formas de relação entre os sons e a vida, concebendo-os como sistemas inter-relacionados.

Assim como a Ecologia tem como objetivo último superar os problemas gerados pela orientação economicista das políticas e práticas humanas, a ecologia sonora enfrenta os problemas gerados pelas práticas humanas geradoras de ruídos nocivos e excessivos, as quais, quase invariavelmente, estão ligadas a interesses econômicos de atores que não se responsabilizam por suas consequências.

O segredo da ecologia é encontrar o equilíbrio entre organismos e ambiente. Podemos falar de ecologia acústica da mesma maneira, como o equilíbrio do ambiente sonoro. Seríamos, então, forçados a reconsiderar os sons e ritmos da natureza – de pássaros, do vento, da mudança das estações e das transformações da água – para equilibrar uma paisagem sonora dominada pelos agressivos ritmos mecânicos de hoje. Não me refiro apenas à reprodução desses sons [...], mas, em vez disso, ao estudo de seus ritmos, durações e relação com outros sons, para resolver alguns dos pesadelos acústicos do mundo moderno (SCHAFER, 2019, p. 135).

Tanto quanto a destruição do meio ambiente é um resultado planejado nas ações do capitalismo global, o ruído excessivo também é parte inseparável desse processo. O crescimento econômico pernicioso, manifesto na busca pelo crescimento infinito, gera, no plano sonoro, o excesso de ruídos. A poluição sonora é oriunda dos processos econômicos voltados para o consumo massificado, que, além de exaurir os recursos naturais, consumir grandes quantidades de energia, promover diversas alterações no meio ambiente, ainda são responsáveis por vários tipos de poluição, sendo uma delas a poluição sonora. O ruído também pode ser considerado um resíduo. Ele, quando constante e/ou emitido em altas intensidades, atua como fator de risco para diversas enfermidades, conforme será discutido no próximo capítulo. A saturação sonora também é responsável pelo empobrecimento e pela anestesia da audição das pessoas, o que influi negativamente em seu comportamento.

Um dos agentes do crescimento econômico sem escrúpulos é a indústria da música. Esse gigantesco e altamente lucrativo ramo dos negócios transformou a arte em mercadoria, tratando todos os assuntos que envolvem o fazer musical como mais um objeto do qual se pode extrair dinheiro. A música é, então, arrancada de seu *habitat* e enlatada, fabricada em todos os seus processos, desde o formato (quase que invariavelmente, o da canção), passando pelos artistas que são artificialmente moldados para causar impacto através de sua imagem, pela equanimização da duração dessas canções descartáveis, dos textos que elas veiculam, do comportamento que se deseja inculcar nos “fãs” e de diversos outros aspectos. A música, nesse âmbito, passa a ser tratada como um produto qualquer, para o qual se cria (forja-se) uma

demanda por meio de agressivas e alienantes estratégias de marketing e entrega-se uma oferta que é amplamente artificiosa, da qual dificilmente se pode dizer que é um produto da livre criação humana, voltado a instilar sentidos e significados. Essa música resultante é uma mercadoria e, como tal, massificada, produzida em série, para consumo rápido e descarte quase que imediato. Verifica-se, aqui, a prática do desperdício e do resíduo, típico da lógica linear cartesiana, na qual toda a indústria ocidental se baseia. Há, também, a poluição sonora que essa música, invariavelmente, cria, principalmente porque ela sempre se vale de alto-falantes para sua veiculação e, como é gravada e distribuída, seu alcance é ilimitado em termos geográficos, podendo ser reproduzida em qualquer lugar do planeta. Outra questão relativa à poluição sonora são os ruidosíssimos *shows*, nos quais os níveis de intensidade sonora raramente ficam abaixo de 100 dB(A), constituindo-se em uma séria ameaça – principalmente, mas não apenas – à saúde auditiva de seus frequentadores.

Outro problema da indústria cultural é o seu caráter predatório e imperialista. A exemplo da televisão que, de acordo com Jerry Mander, em qualquer lugar que é instalada transforma os valores locais e “homogeneiza perspectivas, conhecimento, gostos e desejos, para fazê-los ressoar os gostos e interesses das pessoas que transmitem as imagens” (MANDER, 1991, p. 97), aonde a indústria cultural vai, ela impõe às comunidades locais as monoculturas de música enlatada, veiculada pelas mídias, gravada e transmitida por alto falantes (esquizofonia²⁶), a qual sempre tem o ruído como resíduo. Em suas primeiras décadas, essa prática teve o *rock* como monocultura inicial, sendo imposta à cultura dos países em que o imperialismo estadunidense atracou e posteriormente se espargiu em alguns poucos gêneros musicais locais, mas todos transformados, pasteurizados e reembalados de forma a servir aos propósitos mercadológicos, tendo a eletrificação, a amplificação e a esquizofonia como marcas. Um paralelo curioso – porém, não surpreendente, pois a lógica que está por trás é a mesma, a da indústria – pode ser encontrado na situação dos antigos pequenos agricultores. A indústria de produtos agroquímicos transformou e monopolizou o campo da produção de sementes para o cultivo de gêneros alimentícios. Com as várias e questionáveis transformações realizadas pela biotecnologia com o suposto objetivo de tornar as plantações mais eficientes e resistentes a pragas, esse ramo industrial, no fundo, transformou a semente, de um recurso renovável em uma mercadoria não renovável que precisa ser comprada a cada ano. O antigo conhecimento dos agricultores familiares a respeito da diversidade de sementes está se perdendo, tanto pela pressão da concorrência com as

²⁶ Segundo a terminologia empregada por Schafer, trata-se de um som que se separou de sua fonte original, sendo reproduzido por meios eletroacústicos, inclusive em outros tempos e lugares.

sementes geneticamente modificadas, quanto pela expulsão desses pequenos agricultores de suas terras, incapazes de fazer frente aos grandes latifúndios, onde prevalecem as monoculturas e o emprego massivo de maquinaria, produtos químicos e sementes geneticamente transformadas que favorecem uma maior produtividade. É, no fundo, mais uma maneira de controlar a vida e a natureza, tendo como produto final o lucro. Esses pequenos agricultores, ao serem forçados a abandonar suas terras e sua profissão, vão parar nas grandes cidades, se juntando à massa de desempregados. O resultado em ambos os exemplos, da música tradicional e da agricultura familiar, é a expropriação: antigas práticas são alijadas de seu sentido e rapidamente substituídas por práticas oriundas da indústria, pautadas em tecnologias desenvolvidas com a finalidade de prover lucro para as grandes corporações.

Outro problema que a instalação da indústria cultural promoveu foi a perda do hábito de cantar e tocar instrumentos na maior parte da população, práticas que, antes corriqueiras, realizadas coletivamente em festas populares e transmitidas de geração a geração, passaram a ser vistas como especialidades de um grupo seleto de músicos midiaticizados ou eruditos que, supostamente, foram tocados pelos dons das musas. É mais uma das manifestações da tendência de especialização da lógica cartesiana que dirige a sociedade na atualidade.

Problemas como esses enfatizam a necessidade da valorização da conservação de práticas culturais carregadas de sentido e de significado, pois se constituem como elementos constitutivos para as comunidades das quais fazem parte. Na área da ecologia sonora, a preocupação com a conservação de determinados sons recebe bastante atenção. Um autor que merece destaque nesse campo é o estadunidense Bernie Krause. Enquanto Schafer desenvolve suas reflexões com ênfase na antroposfera, Krause, também preocupado com a questão da conservação, tem sua atuação mais voltada para a biosfera não humana. Krause é um ecologista acústico que desenvolve seu trabalho concentrado em gravações e análise acústica de ambientes naturais, por todo o planeta. Ele relata que seu acervo, formado ao longo de mais de quarenta anos de trabalho, inclui registros de muitas paisagens sonoras e espécies de seres vivos que atualmente já estão extintas, o que dá a suas gravações um valor inestimável.

Ao longo de sua carreira Krause fez gravações de diversos habitats não tocados pelos seres humanos, vindo a desenvolver uma profunda sensibilidade referente à compreensão das expressões das diversas paisagens sonoras que conheceu. Preocupado com o equilíbrio e a conservação desses habitats e de seus sons, em seu livro *A grande orquestra animal*, ele, reiteradamente, enfatiza a necessidade da manutenção dessas vozes da natureza e chama a atenção para o fato de que, a cada paisagem sonora destruída por ação humana, algo no

homem também morre junto com elas, pois, durante muito tempo, os nossos ancestrais dependeram desses sons para a sua sobrevivência (como já explicitado no capítulo anterior).

A combinação do encolhimento dos habitats com o aumento do pandemônio humano criou uma situação na qual os canais de comunicação necessários à sobrevivência animal estão completamente sobrecarregados. Ao mesmo tempo, estamos negando a nós mesmos uma experiência da nossa saúde espiritual e psicológica. Com isso, deixamos de nos beneficiar de uma fonte de ensinamentos profundamente enraizados, que simplesmente não podemos adquirir a partir de outros aspectos de nossa vida moderna. As vozes da natureza em seu estado mais puro, quando não se ouve nenhum ruído humano, compõem esplêndidas sinfonias – conjuntos que nos oferecem muito para aprender e imitar. Porém, ecoando os sentimentos de tantos que vieram antes dele, o ecologista Bill McKibben certa vez disse: “Nos dias de hoje, a natureza selvagem não se distingue por ser perigosa (é quase certo que seja mais segura do que qualquer cidade ou estrada), por ser solitária (podemos, dizem, estar sozinhos em uma sala lotada), ou pela abundância de animais exóticos (há mais destes no zoológico). A distinção é que, quando penetramos dez quilômetros mata adentro, não encontramos nada que possa ser comprado”. A sonora proto-orquestra animal – o concerto do mundo natural que inspirou nossa música – a cada dia perde mais força. As frágeis ondas do som natural estão sendo destituídas por nossa necessidade aparentemente ilimitada de conquistar o ambiente ao invés de buscar a convivência harmônica com ele (KRAUSE, 2013, p. 192).

Krause nos informa que o uso dos sons pela biosfera não humana vai muito além das necessidades básicas de demarcação de território e de acasalamento, como é corriqueiramente divulgado. Além desse emprego, os animais não humanos fazem uso de vocalizações sociais para o reforço da coesão de grupo – particularmente os mamíferos –, para a caça, para a brincadeira, para a defesa individual e do grupo e para o contato social (KRAUSE, 2013, p. 92-93). Entre os fartos e ricos exemplos apresentados pelo autor, muitos deles extraídos de suas próprias gravações, dois são particularmente interessantes no tocante ao que acabou de ser dito. Em um deles, Krause flagrou “uma orca imitando os gritos dos leões-marinhos, na tentativa de atrair um desses animais” (KRAUSE, 2013, p. 93). Em outro ele relata que uma espécie de mariposas evoluiu

[...] para despistar o sistema de ecolocalização dos morcegos, causando interferência em seus sinais. Porém, em outra solução adaptativa, alguns morcegos, como o *Barbastella barbastellus*, descobriram o que os insetos estavam fazendo e ajustaram seus radares, transformando pulsos intensos em suaves sussurros. Assim podem se aproximar de suas presas até a distância de uma asa sem serem detectados (KRAUSE, 2013, p. 93).

As gravações e observações de Krause em diversos biomas em todo o planeta o levaram a identificar uma diferença fundamental entre localidades intocadas, nas quais os biomas são ricos em densidade e diversidade de vozes animais, e aquelas que já sofreram

processos variados de degradação. O autor estadunidense percebeu que em regiões preservadas os sinais acústicos da biosfera apresentam-se organizados e estruturados, ou seja, a fauna dessas localidades emite

[...] seus sinais acústicos em interação uns com os outros – cooperando ou competindo –, assemelhando-se muito a músicos de uma orquestra, isto é, a seleção natural fez com que, em muitas regiões intocadas, as vozes animais soassem “organizadas”, ao contrário do que ocorrem em habitats degradados em diferentes estágios de recuperação (KRAUSE, 2013, p. 93).

Essa foi a base do que ele viria a denominar de “hipótese dos nichos”, uma proposição segundo a qual os biomas se autorregulam em termos acústicos, de maneira que cada espécie utiliza uma faixa de frequência diferenciada para que consiga se comunicar em meio à paisagem sonora.

Quando os grupos distintos de animais evoluem juntos por um longo período, suas vozes tendem a se dividir, preenchendo uma série de canais vagos. Assim, cada frequência sonora e cada nicho rítmico são definidos acusticamente por um tipo de organismo: os insetos tendem a ocupar faixas muito específicas do espectro, enquanto os diferentes tipos de pássaros, mamíferos, anfíbios e répteis ocupam várias outras faixas, diminuindo o risco de sobreposição e encobrimento de frequências ou ritmos. Em muitos habitats, as vozes animais evoluíram de modo a não invadir o território acústico alheio. Quando essas divisões acontecem, é fácil diferenciar as vozes individuais, e os benefícios de seus comportamentos vocais são maximizados. E, nos conflitos que às vezes ainda ocorrem, as disputas pelo espaço acústico podem ser resolvidas pela divisão do tempo: um dos pássaros, insetos ou anfíbios canta primeiro, e quando para é a vez dos outros” (KRAUSE, 2013, p. 94).

A partir da hipótese dos nichos, Krause consegue identificar, com maior fidelidade que qualquer imagem, se um ambiente já foi degradado e qual é a intensidade da destruição causada. O autor exemplifica com o caso de uma área florestal na qual ele fez gravações antes e depois de uma extração seletiva, que era apregoada pela madeireira como não agressiva à natureza. Após a extração, embora a observação e as imagens do local fornecessem a impressão ilusória de que não havia nenhuma perda significativa, as gravações de Krause identificavam uma imensa degradação, com o desaparecimento das vocalizações de várias espécies (KRAUSE, 2013, p. 68-69). Além da importância no tocante à questão da conservação, este fato nos dá um bom exemplo a respeito do poder da audição em relação à visão para a percepção do mundo.

Krause faz essas análises através de espectogramas extraídos das gravações:

[...] sempre que uma biofonia é coerente ou, como dizem alguns biólogos, “está dentro de uma faixa de equilíbrio dinâmico”, os espectogramas acústicos gerados a

partir das gravações mostram uma distinção notável entre as vozes componentes. Por outro lado, quando um bioma está comprometido, os gráficos perdem tanto a densidade quanto a diversidade, além da clara distinção de largura de banda entre as vozes, visível na representação gráfica de habitats saudáveis. Nos biomas danificados, ameaçados ou alterados, as biofonias tendem a exibir uma estrutura pouco organizada (KRAUSE, 2013, p. 78).

A hipótese dos nichos, ao propor que os biomas apresentam uma capacidade de autorregulação acústica, remete-nos à Teoria de Gaia, de Lovelock e Margulis. A orquestra da natureza, de Krause, auto-orquestrada por seus próprios membros, se assemelha à Gaia, o planeta vivo que foi modelado por seus próprios habitantes.

Aliás, a metáfora da orquestração, com sua interrelação entre cores instrumentais alinhadas ou sobrepostas em linhas ou camadas diversas, bem como em acordes ou *clusters* de diferentes densidades, é mais um aspecto que evidencia a já referida natureza sistêmica da música, que também pode ser encontrada na harmonia, na textura e nas conectividades entre seções individuais e a forma como um todo, em muitas obras. Há, ainda, o relacionamento (ecológico) da música com o espaço – uma música pode aproveitar o espaço de diferentes maneiras; uma sala de concerto pode ter diferentes aspectos para diferentes músicas; e uma música para um ambiente externo é diferente de uma para uma sala fechada ou uma eletroacusticamente projetada.

No tocante à produção musical, os estudos da paisagem sonora propiciam uma grande oportunidade para se repensar o conceito a respeito do que é música, pois o que se reconhece como música não passa de uma paisagem sonora planejada. A diferença é que os conjuntos de sons chamados de músicas são paisagens sonoras estilizadas e convencionalizadas, nas quais um pequeníssimo conjunto de tipos de sons e maneiras de organizá-los são recorrentemente reutilizados de maneira que essas paisagens sonoras remetam a uma identidade sonora (os estilos, ritmos etc., reconhecidos como “música” em cada cultura). Seria possível compará-la com os jardins de casas, edifícios ou praças, por exemplo, os quais se constituem em uma paisagem vegetal planejada que, à diferença de um campo ou uma floresta, abrigam plantas e flores escolhidas por humanos. No caso da música, ela costuma ocorrer em locais característicos que cada cultura seleciona para essa atividade social, e tem, também, um ritual específico, que varia de cultura para cultura. Dessa maneira, a música erudita europeia tem o concerto, a música comercial (*rock*, MPB, RAP, etc.) tem o *show*, o jazz tem um espetáculo que mistura características do concerto e do *show*, uma cultura não ocidental oral pode incluir a música em uma oferenda de consagração às suas divindades, na China antiga a música tomava parte, entre outros acontecimentos, de cerimônias oficiais do governo (como parte

integrante essencial e não apenas como adorno). Independentemente de como seja o ritual, todas as músicas se originaram da escuta da paisagem sonora natural.

A origem primeva da música se deu, conforme Krause, a partir das paisagens sonoras das savanas e florestas em que os ancestrais humanos, durante milênios, viveram, decifraram, se conectaram com, e imitaram os sons pelos quais eram rodeados (KRAUSE, 2013, p. 15). É possível conjecturar, dessa maneira, que todas as músicas conhecidas tenham se originado da escuta da paisagem sonora natural. Em algum momento do passado, mesmo aquelas mais estilizadas, como a erudita ocidental, que há séculos se tornou autorreferente, já teve um elo direto com a natureza.

Desde então, os sons fundamentais²⁷, que permeiam o cotidiano dos seres humanos, se transformaram sensivelmente ao longo da história da humanidade. Após a Revolução Industrial, com a ascensão da presença das máquinas no cotidiano das pessoas, seus sons passaram a dominar a paisagem sonora, especialmente a das cidades.

A máquina de combustão interna fornece hoje o som fundamental da civilização contemporânea [...] Nas sociedades industrialmente avançadas, um cidadão médio pode operar muitas máquinas de combustão interna no decurso de um dia comum (carro, motocicleta, caminhão, cortador de grama a motor, trator, gerador, ferramentas a motor etc.) e o som ficará em seu ouvido durante várias horas do dia (SCHAFER, 2011a, p. 122).

Como já foi tratado anteriormente, a ascensão do ruído se deu com a proliferação das máquinas no cotidiano. Em sintonia com os problemas enfrentados pela Ecologia, desde então, os problemas com a poluição sonora passaram a impregnar o dia a dia das pessoas.

[...] à medida que a civilização ocidental adotava como seus principais valores as ideias de desenvolvimento e progresso, pôde-se constatar o aumento cada vez maior do número de máquinas, substituindo a força de trabalho humana. Assim, a humanidade teve de aprender a conviver com um ambiente sonoro bem diferente do que aquele com o qual até então convivia: o poderoso som das máquinas industriais, que alteravam profundamente a relação entre o homem e seu ambiente, até então considerada em equilíbrio. A produção industrial trouxe com ela um novo repertório de sons que não parava de crescer e se modificar, acrescido, pouco mais tarde, de outras famílias de sons elétricos e eletrônicos, até chegar à situação por nós vivida neste início de século (FONTERRADA, 2004a, p. 57).

²⁷ Sons fundamentais, no âmbito da Ecologia Acústica, são sons constantemente presentes em um dado grupo, comunidade ou sociedade, de tal forma que passam a não ser percebidos conscientemente pelos indivíduos desse agrupamento social, existindo, desta forma, como sons de fundo da paisagem sonora local. Não confundir com o termo homônimo empregado pela acústica e pela teoria da música na tradição erudita ocidental, o qual se refere ao primeiro harmônico de um determinado som musical.

A Ecologia Sonora adquire o seu sentido de existência a partir dessa problemática, buscando a reconexão da humanidade com o seu meio ambiente sonoro. Tendo como objetivo “determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo” (SCHAFER, 2011a, p. 185), ela se constitui em uma contraposição flagrante em relação às práticas fragmentárias e à aversão à natureza que o cartesianismo imprimiu na cultura ocidental.

O método de trabalho de Krause fornece um significativo exemplo da superação da fragmentação, pois, antes dele, a prática comum de gravação em campo era focada no isolamento dos sons de cada espécie em meio ao seu bioma. Krause, procedendo de maneira inversa, argumenta que só é possível entender o significado e a importância das vocalizações de cada animal ou inseto quando elas são contextualizadas, conforme ele demonstra com sua hipótese dos nichos.

A obra composicional de Schafer também oferece um exemplo significativo de não fragmentação. Esse autor, além de ser conhecido pela Ecologia Sonora e por sua influência no campo da Educação Musical, também é um prolífico compositor. E seu trabalho composicional, intimamente conectado à sua filosofia de vida, serve como um notório exemplo de revalorização da relação com a natureza no campo da música, tendo destaque o seu ciclo *Patria*. Constituída de 12 obras no total, essa série de composições dramáticas se destaca pela maneira alternativa com que o autor trata a performance, superando sua concepção fragmentária cartesiana tradicional, na qual o público, devidamente separado dos músicos, recebe a música passivamente. Na maior parte das obras da série, o público tem algum tipo de envolvimento com a ação da música, como em um ritual. Em sintonia com a transformação da *performance*, o autor promove o abandono do palco como local obrigatório de encenação do drama e da música, e explora espaços inauditos para a música erudita ocidental, de maneira a que a música seja experimentada como um ritual no qual seja sentida como algo vivo, tendo os ouvintes como participantes dos dramas/rituais que são encenados, juntamente com os demais elementos vivos desses cenários, como é o caso daqueles que acontecem em palcos “naturais”. Outra característica de *Patria* é a integração de linguagens, em vista da qual Schafer denomina esse tipo de composição como *Teatro da confluência*. Fonterrada fornece uma viva imagem desse ciclo ao comentar a respeito do epílogo, denominado *And Wolf Shall Inherit the Moon*:

Essa peça transforma completamente o conceito de performance, o que já é proposto de maneira mais ou menos afirmativa nos espetáculos anteriores. Em *Patrias 1 e 2*, a

ação se desenrola num palco e no prólogo é deslocada para a superfície de um lago. Nos episódios 4, 6 e 7, as pessoas participam ativamente na qualidade de iniciados, e a ação ocorre em ambientes que usualmente não seriam sequer cogitados para uma ação teatral (câmaras subterrâneas, as ruas de uma cidade europeia, ou um labirinto). O mesmo se pode dizer em relação às obras que exploram espaços alternativos como sede do evento: um campo rodeado de mata em Patria 9, um jardim em Patria 10 e à beira do lago em Patria 8. Em *And Wolf Shall Inherit the Moon*, todavia, não se trata simplesmente da escolha de locais inusitados ou de levar o público a executar determinadas tarefas. A proposta subverte tudo o que se pode entender como espetáculo e se aproxima da celebração ritual. A linha divisória entre palco e plateia, ou entre as funções de artista e de público, é totalmente quebrada. Trata-se de um evento com a duração de nove dias, que se passa no interior de uma floresta. Já não existe nenhuma distinção entre espectadores e artistas. Não há mais o sentido de espetáculo a ser visto, mas de um cerimonial em que toda comunidade, em conjunto, atua na preparação dos rituais destinados a reunir o Lobo e a Princesa. Esse evento, que há tempos ocorre na Floresta de Haliburton, tem, a cada ano, seus atos aperfeiçoados e transformados (FONTERRADA, 2004b, p. 301-302).

Em resumo, assim como ocorre em relação à Ecologia, o grande desafio no campo da Ecologia Sonora é o crescimento econômico infinito capitaneado pelas grandes corporações, que, no campo dos sons, se materializa em uma gigantesca produção de ruídos, que saturam o cotidiano.

Nesta seção procurou-se abordar o campo da ecologia sonora sublinhando a sua profunda conexão com os pressupostos da ecologia e do pensamento sistêmico. É importante ter em vista que, embora Schafer tenha criado o campo da ecologia sonora, ele não o criou a partir do nada. Os estudos da paisagem sonora estão amplamente embasados em paradigmas que o antecedem, conforme foi demonstrado no decorrer deste capítulo. E, também, estão amplamente sintonizados com questões atuais, dado que os problemas ecológicos, desde os tempos em que o autor canadense escreveu o livro *A Afinação do mundo*, se ampliaram notoriamente, como pode ser observado a partir das denúncias que o trabalho de Capra realiza, fartamente exemplificado nas páginas que se seguiram. Sem esse lastro não é possível compreender a fundo o pensamento de Murray Schafer e o desenvolvimento da ecologia sonora. E é somente com base nessa contextualização que agora é possível proceder à discussão de alguns dos caminhos que autores desse campo ou de campos de conhecimento limítrofes tomaram, influenciados – ainda que, em alguns casos, de maneira refutatória – pelo pioneirismo de Schafer.

3.4 A ecologia sonora hoje

O trabalho pioneiro de Raymond Murray Schafer se espalhou por diversas áreas, influenciando o pensamento de inúmeros estudiosos que, nas últimas décadas, se debruçaram

sobre os fenômenos sonoros, tendo, inclusive, aberto o caminho para o campo que hoje é conhecido como “estudos do som” (*sound studies*), que veio a se solidificar a partir do início deste milênio.

No campo propriamente da ecologia sonora, entre os diversos autores que, mais diretamente, deram continuidade às ideias de Schafer, o trabalho do estadunidense Bernie Krause, músico e estudioso de bioacústica, já apresentado neste trabalho, merece destaque. Bastante atuante atualmente, Krause dedica-se ao registro de paisagens sonoras naturais de todo o mundo, tendo composto um grande banco de dados com paisagens sonoras que, muitas delas, inclusive, já nem existem mais. Sua hipótese dos nichos apresenta-se como um procedimento muito mais confiável que os métodos visuais para a avaliação das condições ecológicas de um meio ambiente e, além disso, faz paralelo com o conceito schafariano do mundo como uma orquestra sonora e corresponde, em termos sonoros, à Teoria de Gaia, de Lovelock e Margulis, a proposição de que o planeta Terra é um organismo vivo e autorregulado pela própria rede da vida que o moldou para as suas necessidades.

No contexto brasileiro, distingue-se o trabalho da educadora musical Marisa Fonterrada que, além de difundir o campo da ecologia sonora no país, deu enfoque e desenvolveu o potencial educativo implícito nos conceitos de Schafer, amalgamando, assim, os estudos das paisagens sonoras ao campo da educação musical. Seu trabalho se pauta no desenvolvimento da escuta do meio em que as pessoas vivem, fornecendo-lhes elementos para que enriqueçam sua percepção sensorial e percebam a conexão em rede que os sons estabelecem entre si na paisagem sonora em que se inscrevem e da qual elas, como sujeitos, participam ativamente. Trata-se, portanto, de uma educação sonora, que está em consonância com o que foi discutido a respeito da ecoalfabetização como uma ferramenta imprescindível para que a ecologia alcance suas finalidades. Dessa forma, a educação sonora, conforme desenvolvida por Fonterrada, está para a ecologia sonora assim como a ecoalfabetização está para a ecologia.

3.4.1 “Moralismo estético” e outras críticas infundadas

Como era de se esperar, as ideias propostas por Schafer não foram recebidas com aceitação irrestrita e, embora seu pensamento tenha se ramificado para outras áreas, particularmente nos últimos vinte anos, também surgiram autores que, em maior e menor

grau, têm se oposto às suas concepções. Algumas dessas críticas serão apresentadas e discutidas a partir de agora.

Dentro do levantamento realizado para esta pesquisa, a crítica mais mordaz à ecologia acústica foi encontrada no trabalho *Beyond unwanted sound*, de Marie Suzanne Thompson, no qual a pesquisadora acusa Schafer de ser um “moralista estético” e conservador. A crítica de Marie Thompson recai, principalmente, sobre a sua alusão de que Schafer trata o ruído como algo ruim e o silêncio como algo bom. Segundo a autora: “Eu uso o moralismo estético para me referir à maneira pela qual a Ecologia Acústica schafariana constrói a noção de ruído como ‘mal’ e silêncio como ‘bom’”²⁸ (THOMPSON, M, 2014, p. 6-7). Por se tratar de uma crítica bastante agressiva, ela merece uma breve digressão para que se exponha o ponto de vista adotado para este trabalho a respeito dela, principalmente porque será tratada, mais adiante, a questão do silêncio, a partir, justamente, dessa concepção que Thompson está criticando.

As noções abordadas neste texto, tanto a Ecologia Profunda de Næss, quanto o pensamento sistêmico de Capra e a Ecologia Sonora de Schafer, são concepções que não podem ser entendidas a partir do pensamento dualista, mecanicista e reducionista da tradição cartesiana, pois aquelas são visões de mundo marcadamente diferentes, que se pautam por uma abordagem holística e orgânica. Elas são, na verdade, o oposto da visão cartesiana. Desse modo, ficará fácil perceber que a tentativa de Marie Thompson de associar o trabalho de Schafer com uma visão dualista do mundo é algo completamente equivocado. O pensamento sistêmico de Næss, Capra e Schafer, assim como a atual Física quântica, estão muito proximamente relacionados com o pensamento oriental, particularmente com o do Taoísmo e do Budismo, que se pautam em uma visão orgânica e não dual da realidade. O Taoísmo, por exemplo, utiliza a noção de opostos complementares expressa nos conceitos de *yin* e *yang*:

Os filósofos chineses viam a realidade, a cuja essência primária chamaram tao, como um processo de contínuo fluxo e mudança. Na concepção deles, todos os fenômenos que observamos participam desse processo cósmico e são, pois, intrinsecamente dinâmicos [...] Os chineses atribuem a essa ideia de padrões cíclicos uma estrutura definida, mediante a introdução dos opostos yin e yang, os dois polos que fixam os limites para os ciclos de mudança [...] Na concepção chinesa, todas as manifestações do tao são geradas pela interação dinâmica desses dois polos arquetípicos, os quais estão associados a numerosas imagens de opostos colhidas na natureza e na vida social. É importante, e muito difícil para nós, ocidentais, entender que esses opostos não pertencem a diferentes categorias, mas são polos extremos de um único todo. Nada é apenas yin ou apenas yang. Todos os fenômenos naturais são manifestações de uma contínua oscilação entre os dois polos; todas as transições

²⁸ I use aesthetic moralism to refer to the way in which Schafarian acoustic ecology construes noise as a ‘bad’ to silence’s ‘good’.

ocorrem gradualmente e numa progressão ininterrupta. A ordem natural é de equilíbrio dinâmico entre o yin e o yang (CAPRA, 2006a, p. 34-35)

Segundo essa concepção chinesa, os opostos não são antitéticos, um não exclui a existência do outro, mas, pelo contrário, são complementares; ambos funcionam de maneira coordenada: “na cultura chinesa, o *yin* e o *yang* nunca foram associados a valores morais. O que é bom não é *yin* ou *yang*, mas o equilíbrio dinâmico entre ambos, o que é mau ou nocivo é o desequilíbrio entre os dois” (CAPRA, 2006a, p. 35).

A noção de “bom” para a antiga sabedoria chinesa se refere à presença de equilíbrio, enquanto “mau” significa perda de equilíbrio. O que o ocidente associa com o “mau”, na concepção chinesa seria algo equivalente a se focar em apenas um dos opostos, enquanto o “bom” se associa com o equilíbrio entre *yin* e *yang*. Nenhum desses dois opostos é bom ou mau. E, dada a consonância entre o pensamento chinês antigo e o das concepções dos autores citados, é exatamente esta concepção à qual eles remetem em suas discussões. Quando Næss e Capra indicam a superação do pensamento cartesiano, eles estão se referindo ao desequilíbrio provocado nas relações entre a humanidade e o meio ambiente que a ciência e a tecnologia ocidentais pautadas nesse pensamento geraram. Da mesma maneira, quando Schafer acusa o ruído de ser ruim, ele se pauta no desequilíbrio constatado nas paisagens sonoras nas quais as ações humanas provocaram agressivas transformações, de tal forma que ruídos excessivos e nocivos passaram a povoar o ambiente, gerando um grande desequilíbrio sonoro. Não é a qualidade do ruído, em si, mas seus efeitos negativos na relação com o meio, que são denunciados por Schafer.

A crítica de Marie Thompson à Ecologia Sonora é, portanto, equivocada, fruto de um desconhecimento da concepção holística de Schafer e, ao que aparenta, é centrada em uma visão ainda cartesiana, reducionista e focada na dualidade. O dualismo que ela tentou incutir no pensamento de Schafer não faz nenhum sentido, pois o autor canadense, ao fazer oposições entre silêncio e ruído estava tão somente aludindo à necessidade de se valorizar o silêncio de maneira a que se diminua a ênfase na produção contínua de sons, característica da cultura ocidental. Ainda mais que a ideia radical que essa autora parece distinguir é a de que Schafer propõe o silêncio absoluto como uma oposição binária ao ruído. Tal alegação, obviamente, não é pertinente, pois o silêncio absoluto não existe no universo humano, como o próprio Schafer reconhece, corroborado pelo pensamento de John Cage, citado diversas vezes nos livros do canadense. Como diz Krause, o ser humano não suporta o silêncio total: “Quase nenhuma criatura dotada de sentidos se adapta a um ambiente de silêncio absoluto. Silêncio

implica privação sensorial” (KRAUSE, 2013, p. 199). O próprio Schafer contraria essa noção em seus escritos, quando diz que “O mito do silêncio foi desacreditado” (SCHAFER, 2011b, p. 120), negando que exista tal silêncio absoluto: “Mas contemplar um silêncio absoluto, isso é negativo e aterrorizante” (SCHAFER, 2011b, p. 118). Suas alusões evocam, na verdade, um sentido conotativo: “Pensava-se no silêncio mais em termos figurativos do que físicos, pois um mundo fisicamente silencioso era, naquele tempo, tão altamente improvável como é hoje”. (SCHAFER, 2011b, p. 117).

Portanto, a oposição entre silêncio negativo e silêncio positivo, de importância significativa dentro da proposta da pesquisa aqui conduzida, não é uma concepção dualista, como poderia parecer de acordo com a visão de Marie Thompson, mas, sim, uma ferramenta que auxilia na discussão para se propor uma alternativa ao desequilíbrio causado pelo excesso de ruídos. O silêncio positivo é relacionado à instauração do equilíbrio, enquanto o silêncio negativo remete à ausência e à perda do equilíbrio.

Outra crítica que tem aparecido nos trabalhos de alguns autores é relacionada com o termo paisagem sonora. Thais Amorim Aragão, em seu texto *Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?*, assim como Ary Kelman, em *Rethinking the soundscape*, levantam a questão de que o termo paisagem sonora já está desgastado, pois tem sido utilizado de maneiras bastante livres por diversos estudiosos de variados campos, que, em muitos casos, se diferenciam ligeiramente da proposição inicial de Schafer, como diz Kelman:

Thompson, Shelemay, Hirschkind, Truax, Picker e Richards, todos eles usam o termo para descrever um conjunto particular de relações que envolvem o som e o fenômeno social. Ainda assim, nenhum desses usos ressoa com a definição original do termo adotada por Schafer²⁹ (KELMAN, 2010, p. 228).

Esses autores pontuam que é necessário repensar o uso desse termo, uma vez que, segundo suas concepções, ele já perdeu sua força, do ponto de vista epistemológico: “O que aparentemente serve a tudo acaba por perder força conceitual, em termos científicos” (ARAGÃO, 2019, p. 13). A justificativa para a ortodoxia desejada pelos autores citados se encontra na desconfiança gerada pela sua popularização e capilarização para outras áreas, fenômeno que eles alegam que enfraquece a especificidade do termo: “Em sua semiubiquidade, o termo passou a se referir a quase qualquer experiência sonora em quase qualquer contexto” (KELMAN, 2010, p. 214). Diante disso, defendem que já é chegado o

²⁹ Thompson, Shelemay, Hirschkind, Truax, Picker, and Richards all use the term to describe a particular set of relationships that involve sound and social phenomena. Yet, none of their usages resonates with Schafer’s original definition of the term.

momento de se fazer a crítica em relação a seu uso, para o avanço do conhecimento na área do som: “Paisagem sonora não é conceito final. Ela está mais próxima de um conceito de partida para discussões que tendem a ser – ou pelo menos deveriam – cada vez mais complexas e aprofundadas” (ARAGÃO, 2019, p. 14).

Tal anseio por uma ortodoxia conceitual, no fundo, parece difícil de ser validado num campo que é, efetivamente, interdisciplinar (ou mesmo transdisciplinar) e, como tal, tende, inexoravelmente, à polissemia. Essa univocidade desejada por esses autores remete à prática arraigada no pensamento ocidental, de base cartesiana, que busca sempre fracionar ideias, conceitos e visões de mundo. Por outro lado, esse problema não é identificado nos trabalhos dos autores provenientes dos campos da arquitetura e da saúde, que dialogam com o termo de maneira bastante fluida e ampliam ou reduzem seu foco de entendimento do vocábulo, sem que isso crie um problema para a validação de suas ideias.

Um exemplo desse posicionamento pode ser verificado no texto denominado *Acoustic environment and soundscapes*, no qual os autores defendem que, desde que tomados os devidos cuidados, não há problema com o uso de interpretações diferenciadas do conceito.

Neste livro nós não temos nenhuma dúvida ao descrever a paisagem sonora como um constructo perceptual humano, mas tal uso não é universal, com alguns usando o termo como sinônimo para o ambiente acústico, ou seja, a coleção de sons de um determinado lugar. Entre aqueles propícios a pensar na paisagem sonora como a coleção de todos os sons de um lugar podem se incluir os planejadores urbanos, designers, leigos e mesmo aqueles essencialmente interessados na gestão do ruído ambiental. Tanto quanto isto não introduza ambiguidade ou confusão na comunicação ou iniba a ação do gerenciamento, nós podemos ficar sossegados quanto a tais interpretações alternativas da paisagem sonora³⁰ (BROWN, GJESTLAND & DUBOIS, 2016, p. 13)

Em um texto anterior, *Soundscape and environmental noise management*, Lex Brown já havia se posicionado quanto a essa questão, ao citar as várias abordagens que o termo paisagem sonora recebe, defendendo que essa diversidade é esperada, dado que o termo homônimo *paisagem* também recebe diversas definições, sem que por isso haja questionamentos por parte dos estudiosos desse assunto (BROWN, 2010, p. 496).

As discussões no campo da arquitetura de paisagem estão aquecidas em torno da abordagem baseada na paisagem sonora, como se pode perceber pelas colocações acima e,

³⁰ In this book, we are unequivocal in describing the soundscape as a human perceptual construct, but such usage is not universal, with some using the term as a synonym for the acoustic environment, that is, the collection of sounds in a place. Those likely to think of the soundscape as the collection of all sounds in a place may include planners, designers, laypersons, and even those primarily interested in environmental noise management. As long as this does not introduce ambiguity or confusion in communication, or inhibit management action, we can be relaxed about such alternative interpretations of the soundscape.

recentemente, autores do campo da saúde também passaram a considerá-la como um caminho novo que os ajudará a desenvolver novas ideias, que não eram possíveis com suas antigas abordagens, de cunho quantitativo. Alguns exemplos desses dois campos serão apresentados ainda nesta seção.

Antes disso, porém, há mais uma crítica que tem sido direcionada à ecologia sonora, particularmente ao pensamento de Schafer, por parte de estudiosos do campo dos *sound studies*. Esses autores pontuam que Schafer se opõe aos sons da cidade. Sophie Arquette argumenta que é um preconceito, por parte do canadense:

Declarando que o mundo pode ser comparado a uma composição orquestrada, ele nos convida a tomar partido na ação de mudar sua forma e conteúdo. Em que nós podemos melhorar o ambiente sônico? Tudo bem até aqui. Mas, aqui a objetividade da proposta de Schafer se rompe e abre caminho para o que eu chamaria de preconceito contra o urbano: um ponto de vista através do qual os sons industriais, comerciais e do tráfego de veículos são considerados poluentes sonoros e subsequentemente encaminhados para o amontoado de lixo³¹ (ARKETTE, 2004, p. 161).

A autora contesta a rejeição de Schafer em relação aos sons produzidos mecanicamente, argumentando que, no caso dos sons da cidade, não é possível se fazer uma colocação generalista, dado que a cidade produz diversos sons e estes variam de acordo com fatores culturais, sociais, econômicos, étnicos e religiosos, entre outros. A autora também enfatiza que os sons da cidade variam em amplitude e densidade, de acordo com o período em que forem ouvidos.

Em concordância, Kelman sustenta que a proposição de Schafer em relação aos sons da cidade é

[...] tão totalizante, tão determinística, que ela provê pouca esperança para os ouvidos da humanidade contra o barulho de sua historiografia. Na descrição que Schafer faz da vida moderna, poucas oportunidades existem para produzir novos significados fora dos velhos sons ou para aprimorar a escuta em meio a todo o ruído (“Aquele é um ônibus que eu ouço passando ou é um caminhão de lixo? Aquela é uma Telecaster ou uma Les Paul?”³² (KELMAN, 2010, p. 217).

³¹ Declaring the world to resemble an orchestrated composition, he invites us to take assertive action to change its form and content. In what way might we improve the sonic environment? All well and good. But here the objectivity of Schafer’s enquiry breaks down and gives way to what I will call urban prejudice: a point of view whereby industrial, commercial and traffic sounds are deemed sonic pollutants, and subsequently allotted to the garbage heap.

³² The devolution of Schafer’s soundscape is so totalizing, so deterministic, that it provides little hope for the ears of humanity against the din of his historiography. In Schafer’s description of modern life, few opportunities exist to produce new meanings out of old sounds, or to hone one’s hearing amidst all of the noise (“Is that a bus I hear passing by, or is it a garbage truck? Is that a Telecaster or a Les Paul?”).

Em sua defesa dos sons da cidade, Arkette ainda levanta mais argumentos contra Schafer, como a colocação a respeito da busca pelo silêncio empreendida pelo autor:

Isto leva-nos, finalmente, à questão a respeito do silêncio. Schafer e seus colegas são aptos a condenar as cidades por erodirem o silêncio. Sua abordagem ecológica parece tratar o silêncio como uma espécie ameaçada; algo que deve ser preservado por manter o hábitat para a sua incubação e crescimento. O silêncio, nesta luz, torna-se um fenômeno quantificável; uma visão que parece antitética aos principais princípios de Schafer. Como o silêncio será preservado? O que constitui um ambiente silencioso? Se o silêncio alude a uma pureza acústica, as paisagens das cidades contêm qualquer forma de quietude intacta?³³ (ARKETTE, 2004, p. 166).

De fato, a proposição de Schafer levanta críticas aos sons mecanicamente produzidos e acusa a cidade, na época em que escreveu *A afinação do mundo*, de ser um local saturado de ruídos. No entanto, é necessário ponderar que ele não excluiu os significados que os sons assumem dentro da cidade. O melhor exemplo disto é a sua defesa da manutenção dos “marcos sonoros” – ou seja, os sons que representam determinadas comunidades ou espaços – , os quais ele admite que podem ser sons mecânicos, como o exemplo do Big Ben, que ele cita (SCHAFER, 2011a, p. 332).

O marco sonoro único merece fazer história tão certamente quanto uma sinfonia de Beethoven. Sua memória não pode ser apagada pelos meses e pelos anos. Alguns marcos sonoros são monolíticos e inscrevem suas assinaturas em toda a comunidade [...]

Em Vancouver, por exemplo, temos [...] uma série de buzinas aéreas no topo de um dos mais altos edifícios da cidade, que berra a frase de abertura do Hino Nacional, todos os dias, ao meio-dia (a 108 dBA, a um quarteirão de distância).

Não importa o que se pense desses marcos sonoros, eles refletem o caráter da comunidade. Cada comunidade terá seus próprios marcos sonoros, mesmo que eles nem sempre sejam bonitos (SCHAFER, 2011a, p. 332).

Em outra passagem, Schafer fala do passeio sonoro e inclui exemplos sonoros dos sons da máquina registradora e das campainhas de telefone: “Um passeio sonoro também poderia incluir exercícios de treinamento auditivo. Por exemplo, a altura do som de diferentes caixas registradoras ou a duração de diferentes campainhas de telefone poderiam ser comparadas” (SCHAFER, 2011a, p. 297).

³³ This leads us, finally, to a question about silence. Schafer and his colleagues are apt to condemn cities for eroding silence. Their ecological approach appears to treat silence as an endangered species; something that must be preserved by maintaining habitats for its incubation and growth. Silence, in this light, has become a quantifiable phenomenon; a view which seems antithetical to Schafer’s main tenets. How is silence to be preserved? What constitutes a silent environment? If silence alludes to an acoustic purity, do cityscapes contain any form of uncontaminated quiet?

No fundo, sua crítica aos sons da cidade não se refere aos sons em si, mas, sim, ao desequilíbrio provocado pela saturação sonora. Ou seja, é a questão ecológica, relacionada ao equilíbrio dos sons na paisagem sonora. A presente pesquisa tem demonstrado que não se pode fazer uma crítica bem fundamentada à obra de Schafer sem se atentar ao universo da ecologia e do pensamento sistêmico, como salientado anteriormente. Olhar para a sua obra com pontos de vista parciais não dá conta de entender o contexto no qual ela está inserida e sua abordagem holística.

E, quanto à crítica à abordagem do silêncio, é nítido que Arkette, assim como Marie Thompson, não entendeu o que Schafer propôs em relação ao silêncio, apegando-se a uma suposta idealização que, possivelmente, foi oriunda de uma leitura enviesada das últimas páginas de *A afinação do mundo*. A resposta a esta questão, o próprio autor forneceu no início de seu livro *Vozes da tirania: templos do silêncio*, provavelmente por ter recebido, pessoalmente, tais críticas mal embasadas:

[...] por detrás de cada coisa, há uma instituição que procura tirar lucro da dissonância. Essas são as Vozes da Tirania. Contra elas, organizam-se os Templos de Silêncio, ambientes onde os sons são notados mais facilmente por conta de sua escassez. Há, aqui, exuberância, mas não desperdício. Pensamos em um templo, mas na realidade trata-se de um estado mental, o qual é preciso resgatar no mundo moderno (SCHAFER, 2019, p.11).

Dessa forma, parece evidente que as críticas dos estudiosos citados, advindos do campo dos *sound studies*, foram realizadas sem que se atentassem com maior profundidade para os conceitos empregados por Schafer, haja vista que os esclarecimentos aqui apresentados se encontram nos próprios textos do autor

3.4.2 A polinização schafariana: a descoberta da paisagem sonora pela arquitetura, pela acústica, pela psicologia ambiental e por outras áreas no início do século XXI

Se alguns autores do campo dos *sound studies* têm se esforçado para matar o seu pai, de maneira bastante diferente, os da arquitetura de paisagens têm empregado o conceito de paisagem sonora de maneira bastante receptiva.

A partir do início deste século/milênio, autores do campo da arquitetura se voltaram para o conceito de paisagem sonora e descobriram nele um caminho para reformular sua prática, passando a dedicar maior atenção aos seus aspectos sonoros e colocando em

questionamento a abordagem tradicional empregada pelo campo da gestão do ruído ambiental, de caráter quantitativo, baseada nas medições dos níveis sonoros. Principalmente a partir de 2010, a produção de estudos relacionados ao tema se multiplicou nesse campo e serão apresentados a seguir, de maneira resumida, alguns desses trabalhos e autores.

Lex Brown, em seu – já citado – texto *Soundscape and environmental noise management*, aponta para o fato de que há, no campo da arquitetura, um interesse atual pelos estudos da paisagem sonora – reconhecendo o pioneirismo de Schafer e sua conclamação, direcionada aos diversos profissionais interessados, para o enfoque do problema do ruído – e identifica que, enquanto a área da gestão do ruído ambiental concentra-se nos aspectos objetivos do ambiente sonoro, os estudos da paisagem sonora interessam-se pelo aspecto subjetivo, ou seja, como as pessoas ou a sociedade percebem os sons (BROWN, 2010, p. 493). Por isso, o autor propõe uma abordagem mista, que amalgame essas duas visões, dado que, segundo suas considerações, os estudos da paisagem sonora (Brown argumenta que o termo ecologia acústica não é adequado para o campo, mas não explica suas razões) devem servir de exemplo para o campo da gestão do ruído ambiental, pois apresentam uma visão ampliada em relação ao problema da poluição sonora, entendem o som como um recurso (como o ar, o solo e a água, entre outros) e não se restringem à abordagem que se limita à exposição ao ruído excessivo: “[...] questões tais como o contexto, a informação presente no som e nas atitudes e expectativas, todos desenvolvem papel importante no julgamento da qualidade do som ao ar livre, ou ainda mais importante que o nível sonoro ou mesmo para a exclusão do nível”³⁴ (BROWN, 2010, p. 496).

O autor ainda ressalta que a adoção de uma perspectiva do planejamento urbano baseado nos princípios dos estudos da paisagem sonora, além de ampliar a abrangência dos métodos quantitativos da gestão do ruído ambiental, também guarda um potencial de capturar a imaginação de políticos, legisladores e de profissionais do design urbano para o desenvolvimento de projetos voltados para os problemas do ruído ambiental em comparação com os velhos métodos utilizados no setor, focados em valores objetivos e quantitativos, difíceis de evocar sentidos para as pessoas (BROWN, 2010, p. 499).

As considerações de Brown são corroboradas por outros autores, como Francesco Aletta et al, que, em um recente estudo a respeito das transformações da paisagem sonora urbana no período da pandemia, apontam que a adoção da abordagem da paisagem sonora em

³⁴ Matters such as context, the information in the sound, and individual attitudes and expectations, all play an important role in judgments of outdoor sound quality, either more important than level of sound, or even to the exclusion of level.

combinação com as antigas técnicas de avaliação do ruído ampliam a qualidade da análise dos ambientes acústicos urbanos (ALETTA et al, 2020, p. 124). Ainda concordando com Brown, os autores enfatizam que a abordagem da paisagem sonora é mais realista, pois abarca o ponto de vista da percepção que as pessoas têm dos ambientes.

Dados agregados de vários pontos na escala da cidade como um todo, que muitas autoridades locais costumam confiar, podem servir para informar as políticas de uma perspectiva da saúde pública³⁵, mas dizem pouco sobre a experiência local e não diferenciam entre contextos, que poderiam, ao invés, ser relevantes para outras dimensões de bem estar e qualidade de vida³⁶ (ALETTA et al, 2020, p. 131).

Também concordando com as afirmações de Brown, Deborah Hall et al afirmam que “[...] medições isoladas de níveis sonoros não são capazes de capturar a rica complexidade da experiência da paisagem sonora e não deveriam ser usadas como a única ferramenta no arsenal dos planejadores urbanos para avaliar o conforto acústico”³⁷ (HALL et al, 2013, p. 253). Estes autores, ao indicar que a filosofia de Schafer se espalhou para os campos da acústica, da saúde e da arquitetura, enfatizam a importância dos aspectos subjetivo e contextual do som: “A experiência emocional global [...] parece estar modulada pela interpretação das propriedades da fonte sonora dentro de seu contexto social e geográfico”³⁸ (HALL et al, 2013, p. 251). Diferentemente dos autores do campo dos *sound studies*, relacionados anteriormente, estes estudiosos são assertivos na defesa do conceito de paisagem sonora, conforme proposto por Murray Schafer:

Nossos resultados trazem-nos de volta para considerar o conceito de paisagem sonora de Schafer. Sua perspectiva não apenas engloba as fontes sonoras, mas também enxerga o ambiente sônico como uma interpretação subjetiva e, de alguma forma, pessoal. Consequentemente, tão importante quanto o sinal acústico é a relação entre a experiência individual e a subjetividade com um contexto físico e sociocultural³⁹ (HALL et al, 2013, p. 253).

³⁵ Os autores se referem à abordagem mais tradicionalista da saúde pública, que se embasa nos levantamentos epidemiológicos, os quais são eminentemente quantitativos. No entanto, existem, nessa mesma área, abordagens de cunho qualitativo que consideram o contexto e os modos de vida das pessoas para fazerem suas análises.

³⁶ Aggregated data from multiple end-points at cityscale, which many local authorities often rely on, might inform policy from a public health perspective, but it says little about local experience and does not differentiate between contexts, which could instead be relevant for other dimensions of well-being and quality of life.

³⁷ [...] sound level measures alone fail to capture the rich complexity of the soundscape experience and should not be used as the only tool in the urban planners’ armoury for assessing acoustic comfort.

³⁸ The overall emotional experience [...] appears to be modulated by the interpretation of the sound source properties within their social and geographical context.

³⁹ Our results bring us back to consider Schafer’s concept of a soundscape. His perspective not only encapsulates the sound sources themselves, but views the sonic environment as a subjective, and somewhat personal, interpretation. Hence, just as important as the acoustic signal is the relationship between the individual experience and subjectivity with a physical and a socio-cultural context.

Danièle Dubois, Catherine Guastavino e Manon Raimbault, em um artigo de 2006, denominado *A cognitive approach to urban soundscapes: using verbal data to access everyday life auditory categories*, argumentam que a paisagem sonora inclui, inevitavelmente, um elemento subjetivo, pois se trata da maneira pela qual o ambiente sônico é percebido por um indivíduo ou uma comunidade (DUBOIS; GUASTAVINO & RAIMBAULT, 2006, p. 865). Em consonância com outros autores já referidos, estas estudiosas apontam para a limitação das abordagens que buscam estudar os fenômenos sonoros unicamente pelas medidas quantitativas associadas ao incômodo, sugerindo que, para se encontrar resultados mais abrangentes é necessário que se recorra a análises da qualidade do som nos diversos ambientes, buscando-se um elo entre a percepção do indivíduo e as representações sociais relativas aos sons (DUBOIS; GUASTAVINO & RAIMBAULT, 2006, p. 865-866). As autoras indicam, ainda, que as pessoas identificam a paisagem sonora a partir das fontes sonoras reconhecíveis e que, quando nenhuma fonte familiar é identificada, os sons de uma paisagem tendem a ser percebidos como ruídos de fundo. Os sons são categorizados, principalmente, a partir do que eles significam para as pessoas (ao que eles se referem) e não por suas características sonoras intrínsecas (acústicas) (DUBOIS; GUASTAVINO & RAIMBAULT, 2006, p. 871-872). Ou seja, as “[...] medições físicas têm que ser integradas em um julgamento global que associa as dimensões fisiológica, psicológica e social que contribuem para dar os significados individual e coletivo para os efeitos do som sobre os cidadãos” (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 341).

O conceito de paisagem sonora, portanto, “trata o ambiente sonoro como uma entidade multidimensional, baseada na complexa interação entre a fonte sonora, o ambiente físico e o ser humano” (OZCEVIK & CAN, 2012, p. 2122). Por isso, a percepção das paisagens sonoras é relativa, sendo particular para cada sujeito ou comunidade e pode se alterar de acordo com as circunstâncias, sendo necessário, de acordo com Brown, Gjestland & Dubois, que,

[...] qualquer estudo de paisagens sonoras ou mensuração das preferências das pessoas em relação à paisagem sonora, deve estar ciente do papel do contexto e da variabilidade quanto à preferência relativa à paisagem sonora ou dos resultados que surgem de qualquer mudança nela⁴⁰ (BROWN, GJESTLAND & DUBOIS, 2016, p. 12).

⁴⁰ [...] any study of soundscapes, or measurement of people’s soundscape preference, must be cognizant of the role of the context and aware of the variability in soundscape preference or outcomes that arise from any change in these.

Sendo a paisagem sonora “um constructo de uma pessoa em relação ao ambiente acústico de um lugar” (BROWN, GJESTLAND & DUBOIS, 2016, p. 13), deve-se, também, atentar para a sua possível variação temporal, pois a experiência que uma mesma pessoa tem a respeito de um ambiente acústico pode ser diferente em duas ocasiões distintas, ainda que sejam mantidos todos os parâmetros físicos e acústicos. O mesmo é válido para duas pessoas diferentes expostas ao mesmo ambiente (BROWN, GJESTLAND & DUBOIS, 2016, p. 13).

Essa característica, da relatividade da percepção e significação dos sons por parte do ouvinte, proposta por Schafer e confirmada por diversos autores, é notavelmente explicitada em um trabalho de 1981, oriundo do campo da psicologia ambiental, no qual os autores relatam que Sorensen (1970),

[...] examinou o efeito de distribuir um número de panfletos informando aos residentes das proximidades de uma base da Força Aérea da Suécia a respeito da função dos voos e descobriu que os níveis médios de incômodo pelo ruído foram significativamente reduzidos como resultado da propaganda⁴¹ (JONES, CHAPMAN & AUBURN, 1981, p. 44).

Ou seja, uma vez que os ruídos, por mais intensos que fossem, passaram a ser significados dentro do universo simbólico dos moradores, conseqüentemente, grande parte do incômodo foi aliviado, o que demonstra, de maneira marcante, que a quantidade de decibéis não é suficiente para qualificar o que é incômodo para as pessoas.

No entanto, por mais que esse exemplo seja notável por flagrar essa relatividade do significado que um som pode trazer consigo, no decorrer do artigo, os psicólogos discorrem sobre os efeitos que o ruído excessivo gera no comportamento social das pessoas, provocando alterações comportamentais importantes, como a diminuição da empatia e da disposição para ajudar outras pessoas, diminuição da atenção, disrupção da interação social, mascaramento da fala, mudanças na ponderação dos julgamentos e uso de categorias extremas de respostas, entre outras (JONES; CHAPMAN & AUBURN, 1981, p. 48-51).

Ainda em relação à questão da relatividade do incômodo acústico, Luigi Maffei defende que fatores não acústicos também devem ser levados em consideração:

[...] é amplamente aceito que a melhora da qualidade de vida e da satisfação das pessoas em relação ao som ambiente não é estritamente correlacionada com a redução dos níveis sonoros; mas o tipo de fontes sonoras, as expectativas das

⁴¹ [...] examined the effect of distributing a number of pamphlets informing residents living near a Swedish Air Force base about the function of flights, and found that mean levels of noise annoyance were significantly reduced as a result of the propaganda.

peças e outros fatores, principalmente não acústicos, desenvolvem um papel importante⁴² (MAFFEI, 2008, p. 2).

Tal consideração é corroborada pelo trabalho de Hyun In Jo & Jin Yong Jeon, que ressaltam em seu estudo que o comportamento e as atividades desenvolvidas pelos seres humanos influenciam e são influenciados pelos aspectos acústicos e visuais das paisagens em que tais atividades ocorrem: “[...] a percepção da paisagem sonora é proximamente relacionada com a composição da paisagem; conseqüentemente, elas precisam ser interpretadas conjuntamente de um ponto de vista audiovisual”⁴³ (JO & JEON, 2020, p. 2).

Na mesma tendência, Matteo Lionello, Francesco Aletta & Jian Kang defendem que há uma “correlação entre conforto acústico e conforto visual” (LIONELLO; ALETTA & KANG, 2020, p. 4), sendo que “diferentes variáveis, incluindo fatores físicos, psicológicos e fisiológicos contribuem para interações complexas na definição de uma paisagem sonora para um ouvinte”⁴⁴ (LIONELLO; ALETTA & KANG, 2020, p. 1).

Essa é a mesma proposição de Raimbault & Dubois, que defendem que “[...] características não acústicas do ambiente influenciam a avaliação de sua paisagem sonora” (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 342). Um ambiente que apresenta características visuais agradáveis pode suavizar o incômodo de um som indesejável e vice-versa.

Desta forma, esses diversos autores demonstram que a percepção humana se processa de maneira global, abrangendo vários parâmetros simultaneamente. Mesmo quando se toma o aspecto sonoro isoladamente, ainda assim, conforme Raimbault & Dubois, é necessário pensar no aspecto global das fontes sonoras. Avaliar a paisagem sonora de um local exige que se identifiquem todas as fontes sonoras que compõem a resultante acústica do local e as interações entre elas, pois é a partir desses dados básicos, somados às representações dessas fontes para as pessoas e a comunidade que as escutam, que se poderá ter uma visão global dessa paisagem sonora (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 347). Deve-se, ainda, observar as variações temporais desses cenários acústicos (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 348).

O trabalho em que essas últimas colocações aparecem é denominado *Urban soundscapes: experiences and knowledge* e, além dessas importantes reflexões, suas autoras

⁴² [...] is widely accepted that improved quality of life and people’s satisfaction of the sound environment is not strictly correlated to reducing sound levels; but the type of sound sources, the people expectations, and other factors, mainly non acoustic, play an important role.

⁴³ [...] soundscape perception is closely related to the composition of the landscape; consequently, they need to be interpreted together from an audio-visual point of view.

⁴⁴ Different variables, including physical, psychological, and physiological factors contribute to complex interactions in the definition of a soundscape for a listener.

também trazem uma significativa crítica à classificação das paisagens sonoras adotada por Schafer, baseada em sons do tráfego, de máquinas de trabalho, de música ambiente, da presença de pessoas e da natureza, alegando que esta é uma classificação centrada no objeto ou no ambiente. As autoras propõem que, no lugar dessa classificação, seja empregada outra, mais centrada no ser humano, com uma distinção central entre paisagens sonoras oriundas de atividades de trabalho ou do transporte e paisagens de locais em que é prevalente a presença de pessoas e natureza, o que facilitaria o trabalho dos planejadores urbanos nas tomadas de decisão (RAIMBAULT & DUBOIS, 2005, p. 343).

Um achado importante que alguns pesquisadores que trabalham com a arquitetura da paisagem têm discutido se refere à relação entre o incômodo acústico e a expectativa do ouvinte. Monika Rychtáriková & Gerrit Vermeir conjecturam que a percepção subjetiva da paisagem sonora de uma pessoa em um determinado local é baseada em um processo de comparação entre o que ela ouve e o que ela espera ouvir naquele ambiente (RYCHTÁRIKOVÁ & VERMEIR, 2013, p. 241). Para Maffei (2008, p. 9), “quanto maior for a expectativa de se ouvir um som, menor será o incômodo evocado”. Estas considerações, não obstante, não são recentes. Em um texto de 1984, Anderson, Mulligan & Goodman já se referiam à relatividade da percepção dos ruídos:

A vegetação influencia tanto as propriedades físicas dos sons quanto as maneiras com as quais as pessoas percebem, avaliam e respondem ao som em diferentes cenários urbanos. A vegetação afeta significativamente as expectativas das pessoas quanto à qualidade acústica do ambiente – elas esperam níveis mais baixos de sons em cenários onde há vegetação, quer estes sejam áreas naturais ou vizinhanças das cidades. As avaliações das pessoas de fontes particulares de poluição sonora, tal como o tráfego de veículos, são também modificadas pelo que elas esperam ouvir em um dado cenário. Maior tolerância ao ruído é demonstrada quando os sons são esperados⁴⁵ (ANDERSON, MULLIGAN & GOODMAN, 1984, p. 48).

3.4.3 Os humanos preferem sons “naturais”

O estudo de Anderson, Mulligan & Goodman, focado nos efeitos da vegetação para a resposta humana aos sons, antecipa, também, outra temática que, nos últimos anos, tem recebido progressiva atenção dos pesquisadores. Autores da área da saúde têm se voltado para

⁴⁵ Vegetation influences both the physical properties of sounds and the ways in which people perceive, evaluate, and respond to sound in different urban settings. Vegetation significantly affects people's expectations about the acoustic quality of the environment — they expect lower levels of sound in vegetated settings, whether these are natural areas or city neighborhoods. People's evaluations of particular sources of noise pollution, such as traffic, are also modified by what they expect to hear in a given setting. Greater tolerance of noise is shown when the sounds are expected.

a abordagem da paisagem sonora em busca de um meio de prover restauração de determinados estados de desequilíbrio.

A pesquisadora Sarah Payne conta que

[...] paisagens sonoras podem prover efeitos positivos, mais que simplesmente a ausência de um efeito negativo e isto pode ser independente do nível sonoro. Pode ser que as paisagens sonoras positivas possam realçar o humor de uma pessoa, ativar uma memória agradável de uma experiência passada, ou permitir que uma pessoa relaxe e se recupere, cognitiva e psicologicamente⁴⁶ (PAYNE, 2013, p. 255).

Em outro texto, junto com o pesquisador Neil Bruce, a mesma autora defende a abordagem por meio da paisagem sonora:

Nos últimos anos, uma abordagem ligeiramente diferente para se estudar o “ruído” se desenvolveu, que também oferece oportunidades para examinar os impactos na saúde através de meios menos tradicionais que as relações quantificadas de exposição-resposta. Além do mais, o ponto de partida nesta abordagem é uma consideração do ambiente acústico mais em termos do som que do ruído, reconhecendo que os indivíduos podem avaliar os sons diferentemente, deste modo, utilizando o termo ruído apenas para as avaliações públicas. Esta abordagem é denominada paisagem sonora [...] A abordagem da paisagem sonora também possibilita a consideração dos ambientes acústicos em termos positivos, com as paisagens sonoras sendo avaliadas quer positiva ou negativamente, mais que um foco concentrado no ruído ambiental⁴⁷ (PAYNE & BRUCE, 2019, p. 1-2).

Não deixa de chamar a atenção o fato de os pesquisadores não citarem o trabalho de Schafer e declararem o campo de estudos como algo novo, ainda que o canadense tenha desenvolvido seus trabalhos desde a década de 1960. Apesar dessa lacuna, o trabalho traz uma significativa contribuição ao chamar a atenção para a importância de se pensar os ambientes urbanos mais em termos de sua qualidade acústica do que nos níveis sonoros que ele apresenta. E, de maior interesse ainda, é o achado dos estudiosos que constata que quanto maior a quantidade de vegetação e de biodiversidade um local tiver, maior será a tendência de ser reconhecido como um local tranquilo. Ou, colocado de outra maneira, o estudo confirma

⁴⁶ [...] soundscapes may provide positive effects, rather than just the absence of a negative effect and this may be irrespective of sound level. Perhaps positive soundscapes may enhance a person’s mood, may trigger a pleasant memory of a prior experience, or allow a person to relax and recover, both cognitively and physiologically.

⁴⁷ In recent years, a slightly different approach to studying “noise” has developed, which also offers opportunities for examining health impacts through less traditional means than quantified exposure–response relationships. Moreover, the starting point in this approach is a consideration of the acoustic environment in terms of sound rather than noise, recognising that individuals may evaluate sounds differently, thereby only utilising the term noise after public evaluations. This approach is termed soundscapes [...]The soundscape approach also enables the consideration of acoustic environments in positive terms, with soundscapes evaluated either positively or negatively, rather than a pure focus on environmental noise.

que quanto maior a presença de fontes sonoras de origem mecânica em um local, pior é a percepção da qualidade acústica desse local por parte das pessoas.

Este último achado conecta-se com o que Payne já havia levantado em seu estudo anterior, a respeito de os sons naturais, geralmente, serem preferidos pelos seres humanos em relação aos sons urbanos e, também, a constatação de que ambientes com paisagens sonoras predominantemente compostas de sons naturais tendem a ser mais restauradores do que os ambientes urbanos (PAYNE, 2013, p. 256). Na mesma perspectiva, Hall et al apontaram, em sua pesquisa, que paisagens sonoras baseadas em sons naturais ou de origem humana são preferidos pelas pessoas em relação àquelas constituídas de sons de origem mecânica (HALL et al, 2013, p. 251).

Outros estudos têm contribuído para ampliar essas constatações, criando um forte consenso a respeito do poder restaurador das paisagens sonoras para a saúde humana. Em uma pesquisa na qual foi investigada a relação dos cantos de pássaros com as suas associações no imaginário humano, os autores descobriram que “[...] ouvir sons individuais de pássaros é suficiente para gerar associações com ambientes restauradores, incluindo flora, fauna, topografia e clima, tanto quanto atividades dentro daqueles ambientes”⁴⁸ (RATCLIFFE, GATERSLEBEN & SOWDEN, 2016, p. 143).

Em um estudo de 2010, os autores encontraram importantes indícios de que pessoas submetidas a situações de estresse psicológico se recuperam mais rapidamente se forem expostas a sons naturais, considerados agradáveis, do que a ruídos urbanos ambientais, considerados menos agradáveis, de pressões sonoras menores, iguais ou mais altas (ALVARSSON, WIENS & NILSSON, 2010, p. 1044).

Na mesma perspectiva, investigando o potencial dos sons naturais influenciarem positivamente a saúde e/ou o comportamento humano e promoverem bem-estar, Maria Radsten-Ekman discute, em sua tese de doutoramento em psicologia ambiental, o uso dos sons de água em cenários urbanos e seu potencial para melhorar a paisagem sonora de ambientes ruidosos. A autora ressalta que paisagens com água, tanto em ambientes naturais quanto urbanos, apresentam propriedades restauradoras para o bem-estar e para a saúde dos seres humanos (RADSTEN-EKMAN, 2015, p. 20). Entretanto, é necessário que se tome cuidado com o tipo de som de água que será escolhido, pois, alguns podem gerar incômodo

⁴⁸ [...] listening to individual bird sounds is sufficient to generate associations with wider restorative environments comprising flora, fauna, topography, and climate, as well as activities within those environments.

acústico, como, por exemplo, aqueles que apresentam altos níveis de pressão sonora nas baixas frequências (RADSTEN-EKMAN, 2015, p. 35).

Timothy Van Renterghem, ao investigar a relação entre a vegetação e a percepção do ruído ambiental, destaca que há fortes evidências apontando para um efeito protetor sobre as pessoas submetidas ao incômodo proveniente do ruído externo em locais onde há paisagens naturais que possam ser vistas pelas janelas de suas moradias (VAN RENTERGHEM, 2019, p. 140). O autor salienta que

[...] com o aumento dos níveis de exposição, o melhoramento na percepção do ruído pode ser obtido se uma maior porção de paisagem verde for visível. Sons naturais como o canto de pássaros, sons de vegetação induzidos pelo vento e sons de água tem um potencial de mascaramento energético apenas limitado contra o ruído proveniente do tráfego de veículos. O mascaramento informacional pelo canto de pássaros, porém, parece bem relevante. Sons naturais são geralmente considerados como relaxantes por si próprios e dão suporte para a ação restauradora da natureza sugerindo sua proximidade⁴⁹ (VAN RENTERGHEM, 2019, p. 140).

Matilda Annerstedt et al também confirmam essas evidências, afirmando que

Vários estudos têm constatado os efeitos deletérios do ruído ambiental para a saúde, mas algumas pesquisas têm, também, considerado os aspectos positivos do som, onde os sons naturais são consistentemente percebidos como agradáveis e o ruído tecnológico, na maioria das vezes, como desagradável⁵⁰ (ANNERSTEDT et al, 2013, p. 241).

Esses pesquisadores encontraram resultados que indicam que mesmo cenários de realidade virtual com imagens de floresta e sons naturais gravados apresentam efeitos positivos para a recuperação de pessoas expostas a situações estressantes (ANNERSTEDT et al, 2013, p. 249).

Como se pode ver, há um grande aporte de estudos voltados para a investigação da relação entre efeitos positivos dos sons, cenários de natureza e a restauração da saúde e do bem-estar humanos. Os trabalhos aqui apresentados são apenas uma pequena fração do que há de produção nessa área.

⁴⁹ [...] with increasing exposure levels, the improvement on the noise perception one can get from visible green is larger. Natural sounds like bird songs, wind-induced vegetation sounds and water sounds only have limited energetic masking potential for road traffic noise. Informational masking by bird songs, however, seems quite relevant. Natural sounds are generally considered as relaxing on themselves and support the restorative action of nature by suggesting its nearness.

⁵⁰ Several studies have proven the detrimental health effects of environmental noise, but some research has also considered positive aspects of sound where natural sounds are consistently perceived as pleasant and technological noise as mostly unpleasant.

Após essas várias evidências apontadas em muitos desses trabalhos, com respeito à constatação de que os seres humanos têm preferência pelos sons naturais em oposição aos sons mecanicamente produzidos, faz-se necessário um breve retorno para se responder às críticas de Ari Kelman e Sophie Arkette em relação ao posicionamento da ecologia acústica quanto aos sons da cidade. Diante de todas essas evidências, não é possível concordar com Kelman quando ele diz que “a paisagem sonora de Schafer não é um campo neutro de investigação aural em absoluto; mais que isso, ela é profundamente informada pelas próprias preferências de Schafer por certos sons sobre outros”⁵¹ (KELMAN, 2010, p. 214). De acordo com as evidências levantadas, essas são preferências dos seres humanos como um todo e não apenas de Schafer, como afirma Kelman. Portanto, também não se trata de um “preconceito contra o urbano” por parte do autor de *A afinação do mundo*, como refere Arkette, mas, sim, uma característica dos seres humanos como um todo.

É possível conjecturar que os sons ditos naturais são tão bem recebidos pelos seres humanos porque estão incrustados no inconsciente coletivo auditivo da humanidade, dado que são seis milhões de anos de existência da linhagem humana em contato direto com esses sons, conforme indica o trabalho de Steven Mithen. Ou seja, os seres humanos estão biológica e evolutivamente adaptados a esses sons, enquanto os sons mecanicamente produzidos são fruto das mudanças tecnológicas iniciadas a partir da Revolução Industrial, que irrompeu há aproximadamente 240 anos atrás, o que, na história evolutiva humana, representa somente uma ínfima fração de tempo.

E, ainda, como diz Schafer, “simplesmente não há sons na natureza que destruam nossa escuta. Tenho pensado nisso com frequência enquanto ouço as mensagens interativas da paisagem sonora natural, na qual sempre há um tempo para soar e um tempo para escutar” (SCHAFER, 2019, p.11-12). No reino dos sons naturais, como visto na hipótese dos nichos, de Krause, cada som tem o seu lugar, em equilíbrio com o contexto sonoro. Nessa mesma perspectiva, Fonterrada argumenta que

Os pássaros, por exemplo, cantam em horários diferentes, o que faz que a paisagem sonora natural vá se alterando à medida que as horas passam, sem perder a qualidade de uma boa orquestração. No ruído urbano das grandes cidades, isso não ocorre. O som é constante, portanto, não varia na qualidade, na intensidade, no timbre. Menos informação sonora e a pouca informação que tem rompe o equilíbrio necessário à boa escuta. Alfred Tomatis, um médico otorrinolaringologista francês, famoso por suas pesquisas em audição humana, diz que o barulho do tráfego nas cidades é ininterrupto, composto por infrassons, que ele chama de “sons de descarga”, pois

⁵¹ Schafer’s soundscape is not a neutral field of aural investigation at all; rather, it is deeply informed by Schafer’s own preferences for certain sounds over others.

fazem vasar a energia de quem escuta. Por isso, tanta quantidade de pessoas esgotadas, sem que nem sequer se deem conta disso (“comunicação pessoal”)⁵².

O assunto da preferência humana por ambientes naturais foi abordado de maneira passageira nesta subseção com o propósito de demonstrar os equívocos dos argumentos dos detratores de Schafer mencionados e de mostrar mais um campo de conexão da ecologia sonora. Esse assunto será recuperado e aprofundado no próximo capítulo.

3.4.4 A arquitetura como música de Gunnar Cerwén

Seguindo para o final deste capítulo, serão destacados mais dois autores, cujos trabalhos são bastante ilustrativos do que vem sendo pensado em termos do som nos últimos tempos.

O primeiro deles é o arquiteto sueco Gunnar Cerwén, cuja tese de doutoramento, denominada *Sound in landscape architecture: a soundscape approach to noise* (O som na arquitetura de paisagens: uma abordagem para o ruído baseada na paisagem sonora), sintetiza e exemplifica tudo o que foi discutido a respeito da assimilação do conceito de paisagem sonora dentro dos campos da arquitetura de paisagens e da saúde.

O trabalho de Cerwén é perpassado pelas ideias de Schafer. A proposição do autor canadense a respeito de se “considerar a paisagem sonora mundial como uma imensa composição musical desdobrando-se incessantemente à nossa volta” (SCHAFER, 2011a, p. 287) ecoa nas palavras do sueco quando este diz que

A ideia de uma composição musical também implica que cada ambiente pode ser tratado como uma sala de concerto. Na construção das salas de concerto geralmente se dá grande atenção para a mobília acústica, mas, e quanto à composição do cotidiano tomando lugar nas ruas, parques e praças comuns? As acústicas passivas de tais lugares são criadas, consciente ou inconscientemente, pelo arquiteto de paisagens. A qualidade dos materiais usados e as soluções espaciais determinam como o som será distribuído no espaço. Formatar o espaço, portanto, também envolve formatar a acústica passiva ou, em outras palavras, os pré-requisitos para a composição⁵³ (CERWÉN, 2017, p. 17).

⁵² Comunicação de Marisa Fonterrada, enviada por e-mail para Sergio Leal, em 11 de novembro de 2020.

⁵³ The idea of a musical composition also implies that every environment can be treated as a concert hall. Concert halls are generally given great attention in terms of acoustic furnishings, but what about the everyday composition taking place in ordinary streets, parks and squares? The passive acoustics of such spaces are created, consciously or unconsciously, by the landscape architect. The quality of materials used and spatial solutions determine how sound is distributed in space. Shaping the land thus also involves shaping the passive acoustics or, in other words, the prerequisites for the composition.

É de Schafer, também, que se faz lembrar na seguinte passagem, em que o autor sueco associa mais diretamente a figura do arquiteto de paisagens com a do compositor:

Além do mais, dado que os arquitetos de paisagens são envolvidos em decisões que influenciam onde e quando diferentes atividades externas tomam lugar, pode-se até mesmo chegar a sugerir que o arquiteto de paisagens, de maneira similar a um compositor, arranja ou dirige o ambiente sônico⁵⁴ (CERWÉN, 2017, p. 18).

A abordagem de Cerwén é mais consoante com o perfil ecológico e holístico empregado nesta pesquisa e isso transparece quando ele ressalta que diversas críticas ao planejamento urbano foram levantadas por outros arquitetos paisagistas na virada para o século XXI, no sentido de essa área privilegiar os aspectos visuais, em detrimento dos demais sentidos humanos. No tocante ao som, argumenta que uma explicação possível para a pouca atenção dada a este elemento seria o fato de ele ser percebido conjuntamente com outros estímulos que ocorrem simultaneamente. Diante disto, o arquiteto defende uma abordagem baseada na ecologia:

Uma das principais ideias no urbanismo de paisagens é que as cidades devem ser consideradas como processos, ou seja, paisagens, mais que prédios individuais, numa visão claramente relacionada com o pensamento ecológico⁵⁵ (CERWÉN, 2017, p. 35).

Em oposição aos autores do campo dos *sound studies* referidos no início desta seção, Cerwén defende o perfil polissêmico do conceito de paisagem sonora, argumentando que “Esta ampla maneira de definir a paisagem sonora foi intencional por parte de Schafer, conforme ele buscava estimular a formulação de um campo interdisciplinar”⁵⁶ (CERWÉN, 2017, p. 41) e, em seguida, relata que usa o conceito para se referir

[...] à experiência global do ambiente acústico ou, como é definido pela Organização Internacional para a Padronização (ISO), um “ambiente acústico conforme percebido ou experimentado e/ou compreendido por uma pessoa ou pessoas, em contexto” (ISO, 2014)⁵⁷ (CERWÉN, 2017, p. 41-42).

⁵⁴ Furthermore, because landscape architects are involved in decisions that influence where and when different outdoor activities take place, one could even go so far as to suggest that the landscape architect, in a similar manner to a composer, arranges or directs the sonic environment.

⁵⁵ One of the main ideas in landscape urbanism is that cities should be considered as processes, *i.e.* landscapes, rather than as individual buildings, a view clearly related to ecological thinking.

⁵⁶ This broad way of defining soundscape was intentional by Schafer, as he sought to stimulate the formulation of an interdisciplinary field.

⁵⁷ [...] to the overall experience of the acoustic environment or, as it is defined by the International Organisation for Standardisation (ISO), an “acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context” (ISO, 2014)

O arquiteto incluiu, no corpo da tese, alguns estudos focados que realizou. Em um deles, tratando da investigação em um jardim de reabilitação, na Suécia, voltado para pacientes com desordens mentais relacionadas com o estresse, os achados apontaram para o papel benéfico do som como ferramenta de recuperação da saúde dos pacientes em tratamentos de reabilitação amparados na natureza. Os sons naturais foram percebidos como benéficos para o processo de recuperação, enquanto os sons tecnológicos foram tidos como prejudiciais. Os sons de origem humana receberam apreciações diferenciadas, a depender do contexto e da ruídosidade (CERWÉN, 2017, p. 64). Como se pode ver, são corroboradas, aqui, mais uma vez, as constatações anteriores a respeito da percepção humana no sentido de considerar os sons naturais benéficos e os sons de origem mecânica como prejudiciais.

O autor relata que o desenvolvimento da abordagem baseada na paisagem sonora, efetivamente, ampliou a consciência em relação ao som, por parte dos arquitetos contemporâneos:

A abordagem baseada na paisagem sonora, na qual a experiência do som (mais que do ruído) recebe um foco maior, parece ter ajudado a aumentar o interesse no som entre os arquitetos de paisagens. Esta foi, também, uma das intenções originais da abordagem da paisagem sonora, ou seja, elevar a imaginação em uma maneira na qual a gestão do ruído ambiental não era capaz [...] O pensamento baseado na paisagem sonora pode, neste sentido, abrir o caminho para que os arquitetos de paisagens trabalhem com o som em novas abordagens⁵⁸ (CERWÉN, 2017, p. 76).

E, em sintonia com Brown, já citado anteriormente, Cerwén também acredita que a abordagem por meio da paisagem sonora pode “capturar a imaginação” (BROWN, 2010, p. 499) dos arquitetos e planejadores, “para quem a ciência da acústica falhou em despertar interesse” (CERWÉN, 2017, p. 68).

O autor também trata da necessidade de que os planejadores urbanos se atentem para a criação de ambientes sonoros variados na malha urbana, possibilitando a existência de locais tranquilos em meio aos grandes centros (CERWÉN, 2017, p. 87). Tal preocupação remete aos “templos do silêncio” de que fala Schafer, ainda que o compositor canadense alerte de que “na realidade trata-se de um estado mental” (SCHAFER, 2019, p. 11), e não algo a ser levado ao pé da letra. Remete, também, à exortação de Gillo Dorfles, quando este autor conclama à recuperação do “intervalo perdido” (DORFLES, 1988, p. 11), de forma a se experimentar

⁵⁸ The soundscape approach, in which the experience of sound (rather than noise) is given a greater focus, seems to have helped increase interest in sound among landscape architects. This was also one of the original intentions with the soundscape approach, *i.e.* to raise the imagination in a way that environmental noise management did not [...] Soundscape thinking can, in this sense, open the way for landscape architects to work with sound in new approaches.

períodos de silêncio, descanso ou, simplesmente, de pausa no meio da torrente de estímulos que a vida contemporânea impele.

3.4.5 Alain Corbin: a paisagem sonora e a História das Sensibilidades

O último autor a ser abordado nesta seção é um pesquisador da área da História das Sensibilidades. Em sua obra *Les cloches de la terre*, Alain Corbin analisa os usos, os significados e os laços sociais que os sons dos sinos desempenham e engendram nas regiões rurais da França do século XIX. Segundo Corbin, os sons dos sinos funcionavam como demarcadores territoriais da comunidade: “A torre sineira impõe um espaço sonoro que corresponde a uma certa concepção da territorialidade, obcecada pela troca de conhecimentos”⁵⁹ (CORBIN, 1994, p. 161). Desta maneira, o sino é o centro da comunidade, cuja vida é regida e consolidada pelo som: “O território circunscrito pelo som do sino [...] se reduz a um espaço fechado, ordenado pela sonoridade do centro. O que importa, de fato, nesta perspectiva, é que a torre sineira esteja situada no coração de seu território sonoro”⁶⁰ (CORBIN, 1994, p. 162).

Vê-se, aqui, que o autor francês corrobora o que Schafer já havia assinalado a respeito do sino:

O sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã é o sino da igreja. Em um sentido bem verdadeiro, ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. O sino é um som centrípeta; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une homem e Deus. Algumas vezes, no passado, ele adquiria também uma força centrífuga, quando era utilizado para expulsar os espíritos do mal (SCHAFFER, 2011a, p. 86).

Essa função centrípeta que o sino assume se manifesta não somente na delimitação territorial, mas, principalmente, nas relações sociais:

A interconexão, constitutiva das comunidades, implica uma permanente atenção, um incessante rearranjo do saber sobre o outro, um seguro conhecimento das biografias familiares. A escuta do sino que dita os ritos de passagem, a legibilidade de suas mensagens são indispensáveis a esta atualização cotidiana, sem a qual o grupo correria o risco de se dissolver na indefinição⁶¹ (CORBIN, 1994, p. 268).

⁵⁹ Le clocher impose un espace sonore qui correspond à une certaine conception de la territorialité, obsédée par l'interconnaissance.

⁶⁰ Le territoire circonscrit par le son de la cloche [...] se réduit à un espace clos, ordonné par la sonorité du centre. Il importe, en effet, dans cette perspective, que le clocher soit situé au cœur de son territoire sonore.

⁶¹ L'interconnaissance, constitutive des communautés, implique une permanente attention, un incessant réaménagement du savoir sur l'autre, une connaissance sûre[des biographies familiales. L'écoute de la

Ele funciona como elo conector da vida nos vilarejos:

Em um universo de informação dominada pela flexibilidade do rumor, o sino dá a espessura do real. Proclama ou recorda fortemente a existência ou a vinda do soberano, ao mesmo tempo que anuncia a palavra de Deus. Ele legitima a autoridade. Traz perigos e riscos à existência. Acompanha a leitura das leis; sanciona os atos administrativos. Nesse caso, reforça o poder do cartaz⁶² (CORBIN, 1994, p. 277).

O autor francês relata como o som do sino fornece a “arquitetura temporal do cotidiano” (CORBIN, 1994, p. 223), transmitindo sinais sonoros que ditam o funcionamento das atividades do vilarejo, ao mesmo tempo em que configuram e moldam “a cultura sensível da comunidade” (CORBIN, 1994, p. 164). Na mesma perspectiva, Fábio Henrique Viana, em sua pesquisa a respeito da paisagem sonora de Vila Rica, nas Minas Gerais, entre os séculos XVIII e XIX, ressalta que, na época, “não havia separação entre o tempo dos homens e o tempo da Igreja: o tempo dos homens era o tempo da Igreja, porque aqueles se concebiam como parte do corpo eclesial” (VIANA, 2011, p. 55). Assim como Corbin, o autor brasileiro enfatiza que os sinos, naquele tempo e local, “emolduravam a vida e todas as ações dos moradores, dividindo o tempo, chamando à oração, comunicando eventos e organizando todos os demais sons da Vila” (VIANA, 2011, p. 58).

Essa “formatação do *habitus*”⁶³ à qual Corbin (2004, p. 185) se refere pode ser encontrada ainda hoje em cidades que guardam a cultura dos sons dos sinos, como informa Ana Lúcia de Abreu Gomes a respeito de algumas cidades do estado de Minas Gerais, no Brasil: “Todos naquelas cidades conhecem e reconhecem a linguagem sineira. Se os sinos tocam fora da hora que devem tocar, para seus habitantes, algo diferenciado está acontecendo” (GOMES, 2017, p. 92).

Segundo Corbin, as variadas funções, tanto religiosas quanto civis, que os sinos exerciam eram comunicadas por meio de diferentes sons. Por exemplo, as funções

cloche qui dit les rites de passage, la lisibilité de ses messages sont indispensables à cette mise à jour quotidienne, sans laquelle le groupe risquerait de se dissoudre dans l’indéfinissable.

⁶² Dans un univers d’information dominé par la flexibilité de la rumeur, la cloche confère l’épaisseur du vrai. Elle proclame ou rappelle avec force l’existence ou la venue du souverain, de la même volée qu’elle annonce la parole de Dieu. Elle légitime l’autorité. Elle fait exister les dangers et les risques. Elle accompagne la lecture des lois; elle sanctionne les actes administratifs. En cette occurrence, elle renforce la puissance de l’affiche.

⁶³ Conceito do sociólogo Pierre Bourdieu que, de maneira bastante sucinta, se refere ao modo pelo qual os indivíduos reagem ao seu meio adquirindo e desenvolvendo valores, gostos, ideias, maneiras de sentir e agir e concepções a respeito da vida. Tais disposições funcionam sempre de uma maneira relacional com o meio, nunca unilateralmente.

cerimoniais deveriam ser anunciadas nos grandes sinos. No entanto, cada comunidade tinha um código específico, ainda que, após a queda do Antigo Regime, tenha ocorrido uma forte tendência à homogeneização.

Dado o seu papel central na vida da comunidade, a torre do sino era um elemento de constantes disputas dentro dos vilarejos: “Os sinos não servem apenas como sinais sonoros; como vimos, eles participam da marcação que constitui o território, indissociável do conceito de controle. A capacidade de instalar emblemas políticos no topo da torre é outra faceta desse domínio simbólico”⁶⁴ (CORBIN, 1994, p. 339). Neste ponto Corbin conflui, mais uma vez, com Schafer, corroborando o conceito de “ruído sagrado” que o autor canadense defende, dado que o som é uma ferramenta de imposição e demonstração de poder político e social. A torre sineira era um local de concorrência para o exercício do poder e, embora fosse disputada quase que exclusivamente pelas autoridades religiosa e civil, o autor relata situações nas quais a população, sentindo-se prejudicada por ocasionais situações em que os sinos não eram usados à maneira da tradição com a qual estava acostumada, se rebelava exigindo o restabelecimento dos usos consagrados e, muitas vezes, até mesmo invadia a torre para fazer os sinos soarem. Isto exemplifica o que Michel Foucault fala a respeito do exercício do poder ser algo móvel, não assegurado perenemente nas mãos das mesmas pessoas ou grupos, ou seja, que o poder não é algo fixo, mas, sim, exercido momentaneamente (FOUCAULT, 2013, p. 274).

Na cultura desses vilarejos o sino era um “[...] objeto sagrado, símbolo da identidade e da coesão da comunidade” (CORBIN, 1994, p. 457). Tendo-se isso em vista, pode-se entender o vazio existencial que se abriu nas vidas dessas pessoas quando, logo após a Revolução Francesa, o novo poder instaurado procurou confrontar essa tradição, ordenando que grande parte dos sinos fosse confiscada para a fundição de canhões e moedas:

A necessidade imperiosa do sino na defesa, contra a água, o raio e o fogo, contra a irrupção de bandidos ou do inimigo, é a base da ansiedade da privação. Para uma comunidade, não possuir um sino não é apenas ver-se privada de um símbolo sonoro de sua identidade. A inexistência dos meios de alarme, a ausência de sinal de comício, a previsível lentidão do socorro resultante, a impossível confirmação do boato, a celebração dos ritos de passagem <<silenciosos>> são, para ela, fermentos formidáveis de dissolução. A torre do sino sem sinos é um lembrete permanente de uma falta dolorosa; e pode-se compreender facilmente a implacabilidade com que os

⁶⁴ Les cloches ne servent pas seulement de repères sonores; elles participent, nous l'avons vu, au *marquage qui constitue le territoire*, indissociable de la notion de contrôle. La capacité d'installer des emblèmes politique en haut du clocher est une autre facette de cette maîtrise symbolique.

municípios se empenharam em reconstituir seus tons, após a Revolução⁶⁵ (CORBIN, 1994, p. 327).

Um dos aspectos que se salientam no relato de Corbin é o do simbolismo que o som assume nas comunidades estudadas e a capacidade de permear suas vidas nas mais profundas emoções suscitadas no cotidiano. Isso fica bastante notório quando o autor trata do momento da fundição dos sinos, descrevendo-o como um ritual que se inicia na contratação do fundidor, passando pelas negociações a respeito das características desejadas pela comunidade para o novo sino, até chegar ao auge desse acontecimento que é a noite em que ocorre a fundição propriamente dita:

É chegado o momento altamente simbólico da fundição. Ela era praticada geralmente à noite [...] A operação, que requer aquecimento do forno com prestigiada madeira de carvalho, realiza-se na presença de todos. As crianças, em particular, são numerosas para contemplar um espetáculo que marcará sua memória por muito tempo⁶⁶ (CORBIN, 1994, p. 151).

Na última parte do filme *Andrei Rublev*, de 1966, o cineasta russo Andrei Tarkovsky retrata uma cena muito parecida com o relato de Corbin, que, porém, acontece na Rússia do início do século XV, na qual se acompanha todo o processo de trabalho de uma equipe de fundidores de sino, desde a escolha do local para a fundição até a etapa final em que o sino é abençoado e tocado pela primeira vez, tudo isso presenciado ansiosamente pela população local.

Mais para o final do século XIX, o sino foi, gradativamente, perdendo força como elemento representativo das comunidades e o relógio ascendeu como instrumento principal para a marcação do tempo. Corbin, ao traçar as diferenças entre esses dois instrumentos, ressalta que, enquanto o relógio marca o fluxo contínuo do tempo, o sino marcava os “momentos privilegiados do ano, da semana e do dia, nos quais a repetição ancora o sentimento de um tempo imóvel” (CORBIN, 1994, p. 185). A regularidade do relógio conduz

⁶⁵ L'impérieuse necessite de la cloche dans la mise en défense, contre l'eau, la foudre et le feu, contre l'irruption des brigands ou celle de l'ennemi, fonde l'anxiété de la privation. Ne point posséder de cloche, ce n'est pas seulement, pour une communauté, se trouver dépourvue d'un symbole sonore de son identité. L'inexistence du moyen de l'alarme, l'absence de signal de rassemblement, la lenteur prévisible du secours qui en résulte, l'impossible confirmation de la rumeur, la célébration des rites de passage <<à la muette>> sont, pour elle, de redoutables ferments de dissolution. Le clocher sans cloches est permanente rapel d'un manque douloureux; et l'on peut aisément comprendre l'acharnement avec lequel les communes s'emploient à reconstituer leurs sonneries, au lendemain de la Révolution.

⁶⁶ Arrive le moment hautement symbolique de la coulee. Celle-ci se pratique généralement de nuit [...] L'opération, qui necessite de chauffer le fourneau avec du prestigieux bois de chêne, se déroule en présence de tous. Les enfants, notamment, sont nombreux à contempler un spectacle qui marquera longtemps leur mémoire.

à dessacralização da vida. A passagem para o relógio representa a transição do tempo qualitativo para o tempo quantitativo e, ainda, de uma concepção cíclica para outra concepção, linear, da vida.

O autor explica que o declínio dos sons dos sinos ocorreu diante do “[...] enfraquecimento dos significados, da inclinação das modalidades de atenção, do estreitamento dos usos e da retórica dos sinos; de uma desqualificação progressiva de toda a gama de suas mensagens sonoras”⁶⁷ (CORBIN, 1994, p. 489-490). E esse processo foi causado por diversos fatores, sendo os principais entre eles o desencantamento do mundo, a dessacralização da vida e do meio ambiente e a ascensão das representações visuais (CORBIN, 1994, p. 490). Também significativo foi o fato de que, no último terço do século XIX, houve, na França, uma transferência do foco comunitário para o âmbito nacional, desenvolvendo-se um código de cidadania que tendeu a enfraquecer a identidade rural e, conseqüentemente, o poder simbólico/sonoro do sino (CORBIN, 1994, p. 349-350).

E, conforme já salientado algumas vezes nesta investigação, Corbin também indica que as transformações geradas pela Revolução Industrial acabaram por exercer significativa influência no cenário rural francês, em termos de sua paisagem sonora:

A escuta do sino sofre, também, com o enriquecimento e a renovação do panorama sonoro. A máquina a vapor e os seus suspiros, enquanto espera pelo motor de combustão interna, o motor elétrico, sobretudo a sirene e os novos meios de alarme, vão privando gradativamente o sino do selo de modernidade que inicialmente lhe era próprio. Durante o século XX, o amplificador despojou o sino do monopólio da solenidade. A função honorífica do sino foi gradualmente esquecida. O possível encontro do povo e da elite em uma apreciação comum dos sons campanários deixa de interessar; é negligenciado em favor de muitos outros acordos. Desse ponto de vista, seria interessante pensar na função de reunir ritmos simples, que hoje são homenageados: o som de concreto do rock, as pesadas escansões da *música country*⁶⁸ (CORBIN, 1994, p. 490-491).

⁶⁷ [...] affaïssement du sens, d'un basculement des modalités d'attention, d'un rétrécissement des usages et de la rhétorique des cloches qu'il s'agit; d'une disqualification progressive de toute une gamme de leurs messages sonores.

⁶⁸ L'écoute de la cloche pâtit, en outre, de l'enrichissement et du renouvellement du panorama sonore. La machine à vapeur et ses halètements, en attendant le moteur à explosion, le moteur électrique, la sirène surtout et les nouveaux moyens de l'alarme ont privé peu à peu la cloche du sceau de modernité qui était initialement le sien. Au cours du XXe siècle, l'amplificateur a dépossédé la volée du monopole de la solennité. La fonction honorifique de la cloche a été peu à peu oubliée. La rencontre possible du peuple et de l'élite dans une commune appréciation des sonorités campanaires cesse d'intéresser; elle est négligée au profit de bien d'autres accordos. Il serait, dans cette perspective, intéressant de réfléchir à la fonction de rassemblement des rythmes simples, aujourd'hui à l'honneur: béton rythmique du rock, lourdes scansions de la *country music*.

Esta última citação também se relaciona com a concepção de “ruído sagrado”, de Schafer, quando o autor canadense diz que o ruído sagrado migrou “primeiramente para a catedral, depois para a fábrica e para a banda de *rock*” (SCHAFER, 2011a, p. 252-253).

O trabalho de Corbin, fundado no campo da história das sensibilidades, como pôde ser observado, se aproxima bastante da abordagem da ecologia sonora, focalizando o som e as relações que ele estabelece no cotidiano das pessoas. Seu trabalho se entrelaça com a essência dos estudos da paisagem sonora, que é caracterizada pela abordagem do som a partir do sujeito que o escuta.

Neste capítulo se discutiu a ecologia sonora, dado que seu aporte teórico funciona como base de sustentação desta pesquisa. Para compreendê-la, passou-se pelos campos da ecologia e do pensamento sistêmico e o capítulo foi finalizado com um levantamento panorâmico de alguns autores e trabalhos que, herdeiros do pensamento de Schafer, direta ou indiretamente se relacionam com o campo na atualidade. Essa revisão crítica do campo foi motivada pelas diversas admoestações que a proposta deste trabalho recebeu em seus estágios iniciais, quando ainda era uma pesquisa de mestrado. As opiniões contrárias recebidas, advindas de detratores do trabalho de Schafer, convidaram ao questionamento da relevância do problema enfocado e da importância, validade e atualidade do campo da ecologia sonora e, conseqüentemente, da proposta inicial do trabalho. Tais críticas induziram a uma profunda pesquisa para se averiguar a sua veracidade. No entanto, as respostas encontradas, apresentadas nesta seção, foram bastante diferentes das proposições dos detratores: a ecologia sonora é um campo solidamente constituído e o pensamento de Schafer, ao contrário da opinião desses críticos, influenciou diversos outros campos, se fortaleceu com o passar do tempo, possui relevância atual e, ainda mais, como pode ser contemplado pelos trabalhos mencionados no decorrer desta seção, aponta para o futuro.

Desde o princípio do texto tem-se tratado dos efeitos negativos do ruído e se justificado a realização desta pesquisa na perspectiva de oferecer uma melhor compreensão e discutir possíveis abordagens para o enfrentamento do excesso de ruídos. Para isso, é proveitoso mostrar, também, um panorama de trabalhos que demonstram os efeitos negativos da exposição ao ruído excessivo para a saúde humana, de maneira a deixar mais claro o motivo da adoção de um posicionamento contrário a essa saturação de estímulos sonoros. Esse será, portanto, o tema do capítulo seguinte.

4 - Som e saúde

[...] a saúde é a vida no silêncio dos órgãos.
(CANGUILHEM, 2009, p. 39).

No princípio do texto foi tratada a questão da naturalização do ruído, ou seja, o fenômeno da convivência acrítica com os ruídos sem que se percebam seus efeitos. De maneira a dar continuidade àquela discussão, serão levantadas, neste capítulo, as consequências da exposição ao ruído excessivo, sob a ótica da saúde.

Baseada na ecologia sonora, esta pesquisa privilegia a perspectiva qualitativa, na busca de compreender o som a partir dos significados que ele desperta nas pessoas. No entanto, para uma pesquisa em que se pretende compreender o papel do som/ruído na vida das pessoas, não é possível deixar de observar as contribuições dos estudos de cunho quantitativo produzidos na área da saúde, os quais alertam para o risco da convivência com o excesso de ruídos. Ainda mais porque, além da ecologia sonora, o outro pilar sobre o qual se apoia este estudo é o do pensamento sistêmico e da ecologia e, uma vez que estes campos trazem consigo um olhar holístico, em sintonia com o pensamento taoísta, no que se refere à noção dos opostos complementares, é salutar para a construção de uma análise balanceada a respeito da problemática dos ruídos se atentar para o equilíbrio entre os aspectos quantitativos e qualitativos que envolvem essa questão.

O capítulo está dividido em duas partes. A primeira, central para o tema do trabalho, trata das consequências negativas do excesso de ruídos para a saúde. A segunda parte funciona taoisticamente como um oposto complementar à primeira, ressaltando o papel benéfico que os sons podem e, de fato, assumem para a saúde humana.

4.1 Sons malsãos: os ruídos e a sua insalubridade

Diversas pesquisas vêm, há muito tempo, denunciando os riscos que o ruído implica para a saúde, o que evidencia que, independentemente do prazer e do sentido que as pessoas encontrem na escuta de quaisquer que sejam os sons, pode haver comprometimento a sua saúde, se os níveis seguros forem excedidos. Não se desconsidera aqui o fato de que a percepção a respeito do que se entende por ruído varia de pessoa para pessoa, dado que, conforme destacam Mathias Basner et al. (2014, p. 1325), o que é agradável para uns pode ser

considerado como ruído para outros, proposição esta que reverbera a definição de Schafer a respeito do ruído como som indesejável (SCHAFER, 2011a, p. 258; 2011b, p. 126). No entanto, as reações do organismo são de ordem objetiva e os efeitos deletérios do ruído persistem no corpo, mesmo quando as pessoas se acostumam, não se incomodam ou não percebem a sua presença (KRAUSE, 2013, p. 152; BASNER, 2019, p. 235; WHO, 1999, p. 27; CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 43; VIANNA, 2014, p. 112), condição esta que remete ao fenômeno da naturalização do ruído a respeito do qual se discorreu no início do texto. Como dizem Basner et al. (2014, p. 1325), “o ruído, definido como som indesejável, é um poluente cujos efeitos para a saúde têm sido negligenciados”⁶⁹.

Independentemente de qualquer consideração e qualificação que se possa dar para o ruído, não há argumento que o livre do fato de que, em excesso e dependendo de sua intensidade, faz mal para as pessoas, mesmo que as pessoas o desejem, como é o caso do exemplo já levantado sobre os ouvintes que vão aos *shows* de *rock*: eles ouvem a música, se divertem e interagem entre si, mas, ainda assim, a sua audição fica prejudicada, mesmo que isso ocorra em gradações diferenciadas para cada indivíduo. Ou seja, o mesmo ruído pode ter qualidades diferentes para duas pessoas, porém, se sua intensidade for excessiva, ele afetará negativamente a ambas, ainda que o efeito deletério possa ser diferenciado para cada organismo. Um simples paralelo ajuda a entender melhor essa questão: um alimento cujo sabor dá prazer para o paladar nem sempre (talvez, na maior parte das vezes) é nutritivamente satisfatório; pelo contrário, apesar de ser saboroso, a saúde da pessoa pode ser prejudicada se tal alimento for ingerido continuamente.

Não admitir que, em determinadas circunstâncias, o ruído exerce impacto negativo para a saúde das pessoas é incorrer em uma irresponsabilidade incompatível com o trabalho científico, o qual deve estar pautado em buscar o conhecimento, mas também inextricavelmente na procura por melhorias para as condições de vida da sociedade: o relativismo, em muitos casos, pode ser danoso. Em sintonia com o pensamento sistêmico e com a ecologia, refuta-se aqui a premissa de que a construção do conhecimento seja algo separado da vida do dia a dia das pessoas e que o trabalho do pesquisador deva ser desenvolvido por meio de uma objetividade fria. A construção do conhecimento deve ser pautada na lógica das redes que perpassam toda a teia da vida do planeta e, conforme já exposto anteriormente, cada um deve assumir sua responsabilidade como membro dessa teia viva, tornando-se consciente “de que como geradores contínuos do *cosmos* que vivemos

⁶⁹ Noise, defined as unwanted sound, is a pollutant whose effects on health have been neglected.

somos sempre ao mesmo tempo participantes e responsáveis pelo que sucede nele” (MATURANA & DÁVILA YÁÑEZ, 2009, p. 48). E, nesse cenário, tomar consciência e orientar a coletividade a respeito dos possíveis efeitos negativos que alguns sons que a rodeiam podem impactá-la é um papel que o músico e o educador musical devem assumir, uma vez que são esses profissionais que cultivam a excelência no tocante ao mundo dos sons. A ética é uma questão indissociável das preocupações ecológicas.

Por conseguinte, de maneira a embasar a crítica à saturação de ruídos na contemporaneidade, serão apresentadas, a seguir, pesquisas que têm se voltado para avaliar os riscos que os ruídos oferecem à saúde.

4.1.1 Os efeitos auditivos e os efeitos não auditivos do ruído para a saúde

Existem dois tipos de efeitos adversos que o ruído pode causar para a saúde: os efeitos auditivos e os efeitos não auditivos.

Os efeitos adversos à saúde provocados pela exposição ao ruído ambiental são divididos em auditivos e não auditivos. Há apenas um efeito auditivo – a perda auditiva. Os efeitos não auditivos, sugeridos pelos estudos epidemiológicos e mecanicistas, incluem doenças cardiovasculares, incômodo e perturbação do sono⁷⁰ (FUKS et al, 2019, p. 1).

O risco de perda auditiva é o efeito negativo mais óbvio e bem conhecido do excesso de ruídos. Desde o início do século XIX já havia constatações da prevalência de perda auditiva em trabalhadores de instalações industriais (SCHAFER, 2011a, p. 113), ainda que medidas de controle ou diminuição de sua ocorrência só tenham sido adotadas mais de um século depois (SCHAFER, 2011a, p. 113; CERWÉN, 2017, p. 28).

Segundo Konrad Ryzdzynski & Thomas Jung (2008, p. 9), a perda auditiva é o produto do nível sonoro pela duração da exposição, considerando-se variações de suscetibilidade individual.

A perda auditiva induzida pelo ruído pode ocorrer, tanto por exposição contínua por longos períodos de tempo, quanto por eventos pontuais de alta intensidade sonora.

O ruído é a mais evitável entre as causas de perda auditiva. A perda auditiva induzida pelo ruído pode ser causada por uma única exposição a um som intenso

⁷⁰ Adverse health effects of ambient noise exposure are divided into auditory and non-auditory. There is only one auditory effect—hearing loss. The non-auditory effects, suggested by epidemiologic and mechanistic studies, include cardiovascular diseases, annoyance, and sleep disturbance.

(como uma arma de fogo) ou por uma prolongada exposição com níveis de pressão sonora mais altos que 75-85 dB – por exemplo, em instalações industriais. A característica patológica da perda auditiva induzida pelo ruído é a perda das células sensíveis ao som na cóclea. Devido ao fato de que estas células ciliadas não podem se regenerar nos mamíferos, não é possível ocorrer remissão; a prevenção da perda auditiva induzida pelo ruído é a única opção para a preservação da audição⁷¹ (BASNER et al, 2014, p. 1325).

A irreversibilidade da patologia instaurada pelo excesso de ruídos se deve à profundidade dos prejuízos funcionais que esse excesso proporciona ao sistema auditivo, uma vez que “[...] tem o poder de lesar considerável extensão das vias auditivas, desde a membrana timpânica até regiões do sistema nervoso central” (ARAÚJO, 2002, p. 48). Seus sintomas auditivos são a perda auditiva, os zumbidos e o surgimento de dificuldades na compreensão da fala (ARAÚJO, 2002, p. 49).

Todas as faixas etárias estão suscetíveis à perda auditiva, conforme Basner e colegas afirmam:

A perda auditiva induzida pelo ruído é determinada pela exposição ao ruído e pelos eventos que ocorrem no decorrer da vida, sendo que todos os grupos etários podem ser afetados. A exposição a diferentes tipos de ruídos desde a tenra infância pode ter efeitos cumulativos para a diminuição da audição nos adultos. Tem aumentado o número de evidências de que fatores sociais e biológicos prevalentes no início da vida podem afetar a audição na meia idade⁷² (BASNER et al, 2014, p. 1326-7).

Mas, ainda que todas as faixas etárias possam ser afetadas, conforme os autores ressaltam, se isso ocorrer na infância, o efeito negativo será mais duradouro para a pessoa, uma vez que a expectativa de vida da criança é maior que a do adulto. Desta maneira, deve-se ter uma atenção especial para a perda auditiva na infância.

Outros fatores também influenciam no risco de perda auditiva relacionada com a idade, entre eles o álcool, o tabaco e a hiperglicemia, em associação com o ruído (BASNER et al, 2014, p. 1327). Em relação ao tabaco, em um estudo de coorte observacional prospectivo⁷³

⁷¹ Noise is the major preventable cause of hearing loss. Noise-induced hearing loss can be caused by a one-time exposure to an intense impulse sound (such as gunfire), or by steady state long-term exposure with sound pressure levels higher than L 75–85 dB—eg, in industrial settings. The characteristic pathological feature of noise-induced hearing loss is the loss of auditory sensory cells in the cochlea. Because these hair cells cannot regenerate in mammals, no remission can occur; prevention of noise induced hearing loss is the only option to preserve hearing.

⁷² Noise-induced hearing loss is determined by noise exposure and life-course events, all age groups can be affected. Exposure to different types of noise from early childhood might have cumulative effects on hearing impairment in adulthood. Evidence is increasing that early social and biological factors might affect hearing in middle age.

⁷³ Estudos de coorte ou coorte são caracterizados pelo acompanhamento de uma população ao longo do tempo para buscar possível associação entre exposição e desfecho. Podem ser retrospectivos ou prospectivos. Em um estudo de coorte observacional prospectivo o pesquisador está presente no momento da exposição de um

publicado em 2005, Wild, Brewster e Banerjee concluíram que pessoas com histórico de consumo de tabaco por longos períodos apresentam maior tendência de desenvolver perda auditiva na faixa de frequências entre 3 e 4 kHz em comparação com não fumantes com o mesmo histórico ocupacional (WILD, BREWSTER & BANERJEE, 2005).

Basner et al ainda advertem que a hereditariedade também exerce influência para a perda auditiva:

A perda auditiva induzida pelo ruído é amplamente aceita como um sintoma de uma complexa doença que resulta da interação de fatores genéticos e ambientais. A hereditariedade pode explicar até 50% da variabilidade de perda auditiva em indivíduos após a exposição ao ruído, mas estudos definitivos ainda são necessários⁷⁴ (BASNER et al, 2014, p. 1327).

A hereditariedade, aliás, se enquadra nos fatores individuais, já referidos de passagem, que diferenciam as pessoas no tocante à predisposição à perda auditiva: “A perda induzida pelo ruído é consequência da exposição prolongada a um ambiente ruidoso, existindo dois aspectos fundamentais: as características do ruído e a suscetibilidade individual” (ARAÚJO, 2002, p. 48). Ou seja, duas pessoas submetidas à exposição ao ruído nas mesmas condições ambientais podem ser afetadas de maneira e intensidade diferenciadas. Além dos aspectos biológicos, também se deve adicionar à suscetibilidade o fator cultural e pessoal, uma vez que cada pessoa significa os sons de maneiras diferentes em suas vidas, sendo que este fator também influencia os efeitos do ruído.

De acordo com Rydzynski & Jung (2008, p. 37-38), a exposição combinada ao ruído e a alguns produtos químicos e drogas ototóxicas pode funcionar como fator de ampliação da perda auditiva. Isso ocorre com os solventes orgânicos, como o tolueno, o estireno, o xileno, o tricloroetileno, o benzeno e o hexano, sendo que os efeitos da combinação de exposição ao ruído com o tolueno ou o estireno e a ingestão de álcool ampliam ainda mais o risco desse tipo de dano à saúde. Metais pesados, como o chumbo, o mercúrio, o cádmio e o arsênico e drogas ototóxicas, como antibióticos (aminoglicosídeos⁷⁵, como a estreptomicina⁷⁶ e macrólidos⁷⁷, como a azitromicina⁷⁸), antineoplásicos, diuréticos, anti-inflamatórios não

ou mais fatores e acompanha por um período de tempo para observar um ou mais desfechos. São estudos bastante utilizados por pesquisadores da área de epidemiologia.

⁷⁴ Noise-induced hearing loss is widely accepted to be a symptom of a complex disease that results from the interaction of genetic and environmental factors. Heritability might explain up to 50% of hearing loss variability in individuals after exposure to noise, but definitive studies are needed.

⁷⁵ Classe de medicamentos antimicrobianos entre os quais, alguns funcionam como antibióticos específicos contra alguns tipos de bactérias.

⁷⁶ Antibiótico aminoglicosídeo utilizado no tratamento da tuberculose.

⁷⁷ Antibióticos de uso geral empregados no tratamento de infecções bacterianas e fúngicas comuns.

esteroides⁷⁹ e antimaláricos também oferecem risco para a perda auditiva quando em exposição combinada com o ruído em excesso.

Outro fator que, se associado com a exposição ao ruído, pode ocasionar perda auditiva, é a vibração, como no caso de trabalhadores que utilizam ferramentas que a geram em excesso (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 37).

A perda auditiva acarreta transformações biopsíquicas relacionadas, tanto com a capacidade de percepção acústica do ambiente, quanto com outras funções no organismo. Além disso, ela traz consequências para a vida social do indivíduo acometido, prejudicando sua comunicação, tornando-o alvo de preconceitos, gerando isolamento social e dificuldades para a performance profissional. Ela, também, aumenta o risco de acidentes, uma vez que o som desenvolve uma importante função de alerta para perigos que possam acometer o indivíduo.

Segundo a Organização Mundial de Saúde, a perda auditiva proporciona dificuldades nas relações sociais, sendo a principal delas a dificuldade de se compreender a conversação. Mesmo pequenas alterações na capacidade de escuta já produzem dificuldades na compreensão, que, inevitavelmente acarretarão algum tipo de exclusão para a pessoa. Além disso, pode haver, também, incapacidade de interpretar outros sinais sonoros de importância, como buzinas, despertadores de relógios, avisos sonoros, música, alarmes, entre outros (WHO, 1999).

Uma perturbação que comumente acompanha a perda auditiva é o tinnitus ou zumbido. Trata-se de um som não produzido por uma fonte externa, o qual o indivíduo escuta em períodos curtos, prolongados ou, mesmo, permanentemente, nos casos mais sérios. O tinnitus pode ocorrer na população não exposta cronicamente ao excesso de ruídos, mas, em populações com maior exposição, sua ocorrência é mais frequente e ele costuma ser mais intenso. Segundo Rydzynski & Jung (2008, p. 35), há uma estimativa de alta prevalência de tinnitus entre pessoas expostas ao ruído, chegando a 37% em pessoas com exposição de até 10 anos, enquanto para aquelas com tempo de exposição entre 11 e 30 anos essa proporção sobe para 50%.

Não obstante, ainda que a perda auditiva seja, corriqueiramente, o principal efeito que a maioria das pessoas relaciona com o excesso de ruídos, na verdade, o ruído oferece risco

⁷⁸ Antibiótico utilizado para diversos tipos de infecções, mais comumente para faringite estreptocócica, rinite, sinusite, pneumonia, infecções de pele, infecções intestinais e algumas infecções sexualmente transmissíveis.

⁷⁹ Medicamentos que atuam contra a dor, a inflamação e a febre, sendo utilizados para problemas mais simples. A esta classe pertencem os medicamentos comumente utilizados pelas pessoas e vendidos sem prescrição médica, como por exemplo, o ácido acetilsalicílico e o ibuprofeno.

para várias outras enfermidades que podem afetar os seres humanos e outros seres vivos; são os efeitos não auditivos do ruído.

[...] os efeitos do ruído para a saúde vão bem além da audição. Os tão chamados efeitos não auditivos do ruído incluem reações de incômodo por parte da população exposta, perturbação do sono, piora no desempenho escolar das crianças e doenças cardiovasculares, como, por exemplo, um risco aumentado para a hipertensão e para o infarto do miocárdio (BASNER, 2019, p. 235)⁸⁰.

Segundo Araújo (2002, p. 49), os sintomas não auditivos que se manifestam são as alterações do sono e transtornos da comunicação, neurológicos, vestibulares, digestivos, comportamentais, cardiovasculares e hormonais.

Há, também, outros efeitos não auditivos que podem afetar as pessoas, como a irritabilidade, as doenças isquêmicas e o acidente vascular cerebral (AVC). Entre essas enfermidades, as mais preocupantes são as doenças cardiovasculares, que se desenvolvem no organismo de maneira silenciosa, favorecidas pela exposição contínua ao excesso de ruídos.

A exposição crônica pode causar um desequilíbrio na homeostase⁸¹ do organismo (carga alostática⁸²), que afeta o metabolismo e o sistema cardiovascular, com aumento nos fatores de risco para doenças cardiovasculares, tais como a pressão sanguínea, as concentrações de lipídios no sangue, viscosidade do sangue e concentrações de glicose no sangue. Essas mudanças aumentam o risco de hipertensão, arteriosclerose e são relacionadas a vários eventos, tais como infarto do miocárdio e AVC. Estudos de epidemiologia ocupacional e ambiental têm mostrado uma mais alta prevalência e incidência de doenças cardiovasculares em grupos com alta exposição ao ruído⁸³ (BASNER et al, 2014, p. 1328-9).

A performance cognitiva é outra das funções para as quais o ruído causa prejuízos. Embora afete pessoas de todas as idades, nas crianças apresenta consequências preocupantes,

⁸⁰ [...] health effects of noise go far beyond hearing. The so-called non-auditory effects of noise include annoyance reactions of the exposed population, sleep disturbance, school children's learning impairment, and cardiovascular disease like an increased risk for hypertension and myocardial infarction.

⁸¹ A homeostase ou homeostasia é a manutenção da estabilidade das funções fisiológicas de um organismo de forma que o mesmo mantenha o equilíbrio entre todas essas funções, ainda que o ambiente externo apresente alterações. Trata-se, portanto, de um mecanismo regulatório do organismo.

⁸² Termo derivado de "alostase", que é o mecanismo que garante a manutenção da homeostase e aciona determinados processos para que o organismo recupere o equilíbrio quando algum fator acarreta o desequilíbrio de suas funções.

⁸³ Chronic exposure can cause an imbalance in an organism's homeostasis (allostatic load), which affects metabolism and the cardiovascular system, with increases in established cardiovascular disease risk factors such as blood pressure, blood lipid concentrations, blood viscosity, and blood glucose concentrations. These changes increase the risk of hypertension, arteriosclerosis, and are related to severe events, such as myocardial infarction and stroke. Studies of occupational and environmental epidemiology have shown a higher prevalence and incidence of cardiovascular diseases and mortality in highly noise-exposed groups.

pois estudos têm demonstrado que crianças que vivem e/ou estudam em áreas com grande exposição de ruídos, apresentam atrasos no desenvolvimento cognitivo e na atenção focada, quando comparadas com crianças de áreas não expostas (BASNER et al, 2014, p. 1329).

Deve-se, ainda, destacar os efeitos nocivos do ruído para o sono. Um sono de qualidade é essencial para o bom funcionamento do organismo, garantindo o restabelecimento do corpo, o processamento das memórias e diversas outras funções. A performance diária, a atenção focada, a disposição, a execução de tarefas e a saúde como um todo do indivíduo estão fortemente conectadas à qualidade do sono. Mesmo quando o indivíduo está dormindo, seu organismo reage aos sons ambientais e, por isso, uma pessoa que dorme em um ambiente não tranquilo terá seu sono prejudicado e, conseqüentemente, seu bem-estar no dia seguinte será abalado (BASNER et al, 2014, p. 1329).

Foram tratados, até aqui, os tipos de efeito que os ruídos podem causar, seja na audição ou em outras funções do organismo. As pesquisas na área de saúde se dividem de acordo com as origens dos ruídos, ou seja, os locais nos quais eles são produzidos ou em que estão situadas as suas fontes. Os dois grandes grupos em que esses estudos estão divididos são os ruídos ocupacionais e os ruídos ambientais. Todavia, com a evolução das pesquisas, novas subdivisões estão surgindo, de forma a dar conta da complexidade do assunto. Nessa tendência, atualmente há um grande número de pesquisas voltadas para o ruído social, ou seja, o ruído proveniente das atividades de lazer, como a escuta por fones de ouvido, os sons provenientes de clubes noturnos ou *shows* de música pop, por exemplo (BASNER et al, 2014, p. 1326). Outra categoria que tem recebido bastante atenção por parte dos pesquisadores da área é a que relaciona perda auditiva e envelhecimento. Nas seções seguintes, serão discutidas pesquisas que abordam esses campos específicos e, embora não seja uma categoria particularizada entre os pesquisadores da saúde, será incluída, também, por interesse da área de origem desta pesquisa, uma seção específica com foco exclusivo para pesquisas relacionadas com a perda auditiva oriunda de atividades profissionais ligadas à música.

4.1.2 O ruído ocupacional

Os ambientes de trabalho, particularmente as indústrias, representam uma parcela bastante significativa da quantidade de ruídos a que as pessoas ficam expostas, uma vez que, tomando como exemplo a jornada de trabalho de oito horas diárias, constata-se que um trabalhador fica no ambiente de trabalho, pelo menos, um terço do dia e, dessa maneira,

durante o seu período economicamente ativo, pode-se dizer que ele passa um terço de sua vida exposto aos ruídos ocupacionais.

Como já foi referido anteriormente, o advento da Revolução Industrial trouxe consigo uma enorme transformação das paisagens sonoras humanas.

A paisagem sonora *lo-fi* foi introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica que se seguiu. A paisagem sonora *lo-fi* surge com o congestionamento do som. A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer (SCHAFER, 2011a, p. 107).

O novo ambiente das indústrias era intensamente insalubre em vários aspectos e, particularmente, na questão auditiva. No entanto, muito tempo se passou até que se levantassem preocupações do poder público quanto à insalubridade acústica desses ambientes.

Durante a primeira fase da Revolução Industrial, a incapacidade de reconhecer os ruídos como um fator contribuinte da toxicidade multiplicadora dos novos ambientes de trabalho é um dos fatos mais estranhos da história da percepção auditiva (SCHAFER, 2011a, p. 113).

Os primeiros estudos com aprofundamento somente começaram a aparecer ao final do século XIX.

Os trabalhos científicos publicados até 1890 faziam descrições e observações apenas clínicas; pioneiramente, Habermann (1890) descreveu os achados anátomo-patológicos detectados na cóclea e nervo coclear de caldeireiros. Verificou a característica das degenerações das células situadas na porção basal da cóclea (ALMEIDA, 2000, p. 144).

Ainda assim, conforme já dito, as primeiras políticas voltadas para restringir a produção de ruídos e proteger os trabalhadores somente surgiram a partir da segunda metade do século XX.

O ruído ocupacional foi, portanto, a primeira área a despertar a atenção e receber estudos científicos específicos.

Os efeitos para a saúde foram primeiramente reconhecidos em cenários ocupacionais, tais como as tecelagens, onde altos níveis de ruído foram associados com a perda auditiva induzida pelo ruído. O ruído ocupacional é o tipo de exposição ao ruído mais frequentemente estudado. O foco de pesquisa posteriormente se estendeu para o ruído social (por exemplo, ouvido em bares ou por tocadores de música pessoais) e para o ruído ambiental (por exemplo, o ruído do tráfego

rodoviário, ferroviário e aéreo e da construção industrial)⁸⁴ (BASNER et al, 2014, p. 1325).

Durante muito tempo o foco desses estudos recaiu, principalmente, sobre os efeitos auditivos, com os pesquisadores procurando compreender o mecanismo biológico e, também, empreender medidas de proteção aos trabalhadores. Ainda assim, não passou despercebida a questão social, mais ampla, que trata do contexto no qual o trabalhador, como um ser humano total, está inserido. A pesquisa de Carlos Miranda et al faz referência a essa inextricável relação entre saúde e questões sociais:

Essa perda manifesta-se, primeira e predominantemente, nas frequências de 6000, 4000 e 3000 Hertz e, com o agravamento da lesão, estende-se às frequências de 8000, 2000, 1000, 500 e 250 Hertz. Raramente, o ruído leva à perda auditiva profunda pois, geralmente, não ultrapassa os 75 decibéis nas frequências altas e 40 decibéis nas baixas frequências, atingindo seu nível máximo nos primeiros 10 a 15 anos de exposição. Além da perda auditiva podem ocorrer zumbidos, plenitude auricular, tontura, dor de cabeça, distúrbios gástricos, alterações transitórias na pressão arterial, estresse e distúrbios da visão, atenção, da memória, do sono e do humor. Às manifestações biopsíquicas do desgaste diretamente produzido pela exposição ao ruído somam-se outros aspectos importantes relacionados à precariedade do suporte social e previdenciário e à ameaça constante de desemprego. As estimativas do total de trabalhadores expostos a níveis de ruído capazes de produzir perdas auditivas somam milhões de trabalhadores em alguns países, e no Brasil a situação não é diferente (MIRANDA et al, 1998, p. 88).

Relacionado pelos pesquisadores acima, o zumbido também foi identificado por Adriano Dias e colegas como uma consequência da exposição ocupacional ao ruído:

No ouvido, a exposição ocupacional ao ruído intenso lesa as células ciliares do órgão de Corti, causando perda progressiva e irreversível da audição, doença conhecida como perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR). Ainda como manifestação auditiva, a exposição ocupacional ao ruído se associa ao zumbido, que também é chamado de acúfeno ou tinnitus (DIAS et al, 2006, p. 63).

O zumbido é uma percepção auditiva sem um referente sonoro externo. Nesse estudo de Dias et al, realizado com um grupo de trabalhadores expostos ao ruído ocupacional na cidade de Bauru, foi encontrada uma proporção de 63% de perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR) e de 48% de ocorrência de zumbido entre esses trabalhadores, o que levou os estudiosos a concluírem que existe associação entre a PAIR e o zumbido.

⁸⁴ Health effects were first recognised in occupational settings, such as weaving mills, where high levels of noise were associated with noise-induced hearing loss. Occupational noise is the most frequently studied type of noise exposure. Research focus has broadened to social noise (eg, heard in bars or through personal music players) and environmental noise (eg, noise from road, rail, and air traffic, and industrial construction). These noise exposures have been linked to a range of non-auditory health effects including annoyance, sleep disturbance, cardiovascular disease, and impairment of cognitive performance in children.

Além de ser um problema com um grande lastro histórico, dado que surgiu junto à industrialização, outro fator que justifica o grande número de pesquisas voltadas para o ruído ocupacional é a sua prevalência: “A exposição ao ruído é o problema de saúde ocupacional mais prevalente nos ambientes industriais” (MIRANDA et al, 1998, p. 91). Isso ficou evidenciado em um estudo publicado no final da década de 1990, realizado com 7.925 trabalhadores, com idade inferior a 40 anos, provenientes de 44 empresas industriais de 9 ramos diferentes, atuantes na Região Metropolitana de Salvador, no qual Miranda e colegas (1998) identificaram que 35,7% da população estudada apresentava perda auditiva induzida pelo ruído na população estudada, sendo que nos setores gráfico e mecânico o valor encontrado foi superior a 50% dos trabalhadores. Na mesma época a Organização Mundial da Saúde advertia para a mesma questão, alertando que a perda auditiva induzida pelo ruído é a mais prevalente doença ocupacional no mundo (WHO, 1999) e, dessa forma, corrobora a pesquisa acima referida.

As pesquisas voltadas para o campo do ruído ocupacional são bastante abrangentes, uma vez que o campo em si é bastante diverso. Ainda que a maior parte delas se concentre no ambiente industrial, por conta de sua importância para o tema, há bastantes estudos que abordam outros cenários de trabalho.

Embora a perda auditiva induzida pelo ruído seja bem reconhecida no cenário industrial, indivíduos com outras ocupações, tais como músicos ou militares, também contribuem substancialmente para a carga total de perda auditiva induzida pelo ruído⁸⁵ (BASNER, 2014, p. 1326).

Os militares e policiais são expostos a um risco ainda aumentado, devido ao fato de os disparos das armas de fogo apresentarem níveis muito altos de pressão sonora, o que pode acarretar perdas instantâneas de audição, diferentemente do risco da exposição continuada a que estão submetidos os profissionais de outras áreas.

Há, por exemplo, um grande número de pesquisas tratando dos efeitos do ruído para os motoristas. A seguir, são apresentados os resultados de algumas delas.

Ao estudar uma população de motoristas e cobradores de ônibus no município de Campinas, estado de São Paulo, Ricardo Cordeiro, Euclides Lima-Filho & Lilian Nascimento (1994) descobriram que uma grande quantidade desses trabalhadores apresentava perdas auditivas causadas pela exposição profissional ao ruído excessivo. Os autores encontraram

⁸⁵ Although noise-induced hearing loss is well recognised in industrial settings, individuals with other occupations such as musicians or those working for the military also contribute substantially to the overall burden of noise-induced hearing loss.

uma associação entre a perda auditiva e o tempo acumulado de trabalho e, também, em relação à idade dos condutores.

Heleno Rodrigues Corrêa-Filho e colegas (2002), ao trabalhar com uma amostra de 108 motoristas, também da cidade de Campinas, concluíram que o tempo de trabalho como motorista de ônibus coletivo urbano funciona como fator influente para a perda auditiva induzida pelo ruído.

Em uma pesquisa que trabalhou com uma amostra de 141 motoristas de uma empresa de ônibus da cidade de São Paulo, Luiz Felipe Silva & René Mendes encontraram resultados que “sustentam que o posto de trabalho de motorista de ônibus, sobretudo naqueles com motor dianteiro, comportam risco de desenvolvimento de PAIR⁸⁶, em virtude dos níveis de exposição ao ruído” (SILVA & MENDES, 2005, p. 15). Os autores, ainda, levantaram a suspeita de que a vibração de corpo inteiro provocada pela proximidade com o motor também pode influir na perda auditiva e recomendaram que mais estudos viessem a tratar dessa questão.

Em uma investigação realizada com 500 motoristas de caminhão em uma cidade do Irã, os autores reportaram a associação entre a exposição ao ruído ocupacional e a perda auditiva em meio àqueles trabalhadores. Os pesquisadores indicaram, também, que quanto maior o tempo de trabalho do motorista, maior a perda auditiva. Tal resultado confirma os resultados das pesquisas relatadas anteriormente. Os resultados encontrados apontam, ainda, que a perda auditiva influencia a qualidade do desempenho desses motoristas em suas funções, de forma que a perda auditiva diminui a atenção aos sinais sonoros do ambiente e pode contribuir para a ocorrência de acidentes (KARIMI et al, 2010).

Em sua pesquisa de mestrado, Forcetto estuda a contribuição da adoção de escapamentos alterados nas motocicletas para a ampliação da poluição sonora urbana. Apesar de seu trabalho estar relacionado principalmente com o ruído ambiental, o autor faz uma importante observação a respeito das consequências da produção de ruído dos motociclistas para a sua própria saúde, em decorrência do uso da motocicleta como veículo de trabalho:

Há fatores agindo de forma conjunta e complementar em grande parcela de motofretistas que favorecem a ocorrência de PAIR, que são o nível excessivo de ruído, o uso profissional da motocicleta por muitas horas seguidas, com capacetes que amplificam o nível sonoro, mais o escapamento com timbre agudo⁸⁷, a presença de vibrações e a suscetibilidade de gênero dos motociclistas, que se caracterizam

⁸⁶ Abreviação de perda auditiva induzida pelo ruído.

⁸⁷ Provavelmente o autor se referia à altura. Timbre se refere à característica da fonte sonora, a sua materialidade distintiva em relação a outras fontes sonoras. Agudo e grave são atributos do parâmetro das alturas.

como um sério problema de saúde ocupacional que precisa ser mais estudado (FORCETTO, 2014, p. 102).

Outra área na qual o problema do ruído excessivo desponta é a da mineração. Essa é uma atividade que, além de seu preocupante impacto ambiental, manifesto na degradação do solo, do ar e dos recursos hídricos e na perda da biodiversidade local, também oferece grandes riscos à saúde e mesmo à vida dos trabalhadores do setor. Os mineradores, constantemente confrontados com iminentes riscos a sua integridade física, também são expostos a perigosos níveis de ruído. David McBride (2004, p. 291) relata que os níveis de ruído registrados nas atividades de mineração quase sempre ultrapassam o valor de 85 dB(A) e, inclusive, chegam a picos de até 140 dB(A), valor este que pode ser suficiente para causar perda auditiva permanente em um único episódio de exposição. O autor ainda indica que a prevalência do ruído nessa atividade ocupacional é advinda, principalmente, do uso de maquinaria pesada e que a PAIR é uma doença ainda constante entre os trabalhadores do ramo.

Outro campo de relevância na questão do impacto do ruído é o das academias de ginástica. Essa área se encaixa melhor nos estudos relacionados com o ruído social, mas, em uma pesquisa realizada no ano de 1997, na cidade de Florianópolis, Maria José de Deus & Maria de Fátima da Silva Duarte investigaram os efeitos do ruído para a percepção dos professores de educação física que atuavam nesses locais e, por isso, foi incluída entre as pesquisas voltadas para o ruído ocupacional. As autoras relataram que 86% das academias participantes da pesquisa apresentaram valores acima dos 85 dB(A), ou seja, acima do limite considerado como seguro de acordo com a legislação, sendo que em uma delas foi registrado o valor de 105 dB(A). As pesquisadoras concluíram, também, que não havia preocupação por parte dos professores em relação a esse fato, os quais consideravam o ruído como algo normal, com o qual estão habituados (DEUS & DUARTE, 1997).

Mais um profissional cuja audição pode ser, particularmente, impactada pelo ruído é o bombeiro, haja vista os altos níveis de intensidade sonora que as sirenes de seus veículos emitem. Em um estudo realizado na Coréia do Sul, ao longo de quatro anos, In-Sung Chung, Isabella Chu e Mark Cullen (2012) compararam a exposição ocupacional ao ruído entre profissionais do corpo de bombeiros e trabalhadores da indústria de máquinas agrícolas. No estudo, os autores apontam que, embora não tenham conseguido realizar a medição dos níveis de pressão sonora nas ocorrências de incêndio entre os bombeiros coreanos, medições realizadas entre equipes estadunidenses referem valores de até 110 ou 115 dB(A), sendo que os trabalhadores não usavam proteção auditiva. Curiosamente, na comparação entre os dois

grupos estudados, os autores observaram que a exposição contínua ao ruído, característica do turno diurno de 8 horas diárias dos trabalhadores da indústria de máquinas agrícolas, produziu maior nível de perdas auditivas que o trabalho em turnos irregulares dos bombeiros. A conclusão levantada é de que o nível médio de intensidade sonora é menor no trabalho dos bombeiros, ficando abaixo de 80 dB(A), enquanto para o outro grupo de trabalhadores a média ficava acima de 85 dB(A), considerado como o limite de segurança para a perda auditiva. Porém, mais importante, segundo os pesquisadores, é a exposição contínua característica do trabalho na indústria. Os bombeiros eram expostos a situações com pressões sonoras muito altas, porém, elas eram intermitentes e duravam pouco tempo, ao passo que os trabalhadores da indústria de máquinas agrícolas ficavam constantemente sob os níveis altos.

As pesquisas acima apresentadas são apenas um pequeno exemplo, de maneira a ilustrar a densidade e a diversidade de trabalhos que tratam do ruído ocupacional, além do tipo clássico, que é o ruído proveniente do trabalho nas indústrias. Este é um assunto que se apresenta sob diversas facetas, uma vez que existem inúmeros ambientes de trabalho, cada qual com uma característica diferente.

Um dos grandes desafios perante o problema da perda auditiva é a desinformação, conforme foi observado, particularmente, no exemplo das academias de ginástica. Ela é facilitada em decorrência do fato de que o ouvido se acostuma com o excesso de ruídos – naturalização do ruído –, o que leva as pessoas a acreditarem que um incômodo inicial que desaparece posteriormente é algo sem importância. Porém, o fato de o ouvido se acostumar com o ruído não é sinal de que está tudo bem. A exposição ao ruído não difere muito da exposição a fatores de risco para outros tipos de doenças: “Similarmente à gênese de muitas outras doenças, os efeitos do ruído também são o resultado de processos cumulativos, isto é, a piora do estado de saúde é o resultado da exposição relevante durante longos períodos de tempo” (BASNER, 2019, p. 235).

Em muitos casos, após a exposição ao ruído, ocorre a elevação temporária do limiar de audição. Se a exposição ao excesso de ruídos for contínua, a alteração da audição poderá se tornar permanente.

A ciência médica determinou que os sons acima de 85 decibéis, ouvidos continuamente por longos lapsos de tempo, causam sério dano à audição. A doença daí resultante é conhecida como “doença de caldeireiro”, porque suas primeiras vítimas conhecidas eram operários de fábricas em que as caldeiras de metal eram rebitadas juntas. A exposição prolongada a sons acima dessa medida pode causar, a princípio, um desvio temporário do limiar (ou TTS, como às vezes ele é chamado). O TTS é uma elevação do limiar da audição, de modo que, após se haver sujeitado a uma experiência realmente ruidosa, todos os sons ouvidos posteriormente parecem

ser mais tênues do que o usual. A audição normal retorna depois de algumas horas ou dias. Exposições posteriores podem ocasionar lesão coclear permanente, tendo como resultado um desvio permanente do limiar (PTS). Quando ocorre no ouvido interno, essa perda é incurável⁸⁸ (SCHAFER, 2011a, p. 258-259).

Rydzynski & Jung (2008, p. 31) afirmam que há quatro condições que se relacionam com as alterações do limiar de audição, seja o temporário (T.T.S.), ou o permanente (P.T.S.): a intensidade da pressão sonora, a rapidez com que os níveis sonoros aumentam (ruído impulsivo ou ruído contínuo), o tempo de exposição e a vulnerabilidade individual do ouvido interno. Segundo os estudiosos, a vulnerabilidade do ouvido interno varia de acordo com vários fatores ambientais e intrínsecos, como fumo, hipertensão, nível lipídico, idade, gênero, cor dos olhos e outros parâmetros da anatomia e da microanatomia, alguns dos quais controlados por fatores genéticos (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 31).

Foi esse fenômeno, de mudança temporária do limiar de audição, que ocorreu no exemplo trazido no segundo capítulo, tratando de meus registros realizados no metrô paulistano (ruído ambiental), quando verifiquei a marca de 99 dB(A) no interior do vagão de uma composição no trajeto entre as estações Carandiru e Luz, da linha azul. Quando desci na estação Luz experimentei uma sensação de alívio acústico, ainda que o sonômetro registrasse a marca de 72 dB(A). Ou seja, naquele momento, o valor de 72 dB(A) me parecia com o de um ambiente “tranquilo”, em comparação à intensidade experimentada no interior do vagão. No entanto, 72 dB(A) não são, de forma alguma, característicos de um ambiente sonoramente tranquilo. Como comparação, seguem dois exemplos. Em uma medição realizada na avenida Paulista, no dia 13 de dezembro de 2019, foi encontrada uma variação entre 68 e 70 dB(A), predominantemente, em um cenário de congestionamento leve, em um período de aproximadamente 30 minutos, por volta das 17 horas. O outro exemplo, verificado na mesma data, ocorreu na rua 25 de março, na qual foi registrada uma variação entre 73 e 76 dB(A) (excetuando-se os picos sonoros de gritos, bordões dos vendedores e aparelhos sonoros), no horário das 16 horas. Como se pode observar, o valor de 72 dB(A), que naquele momento me pareceu “tranquilo” é ligeiramente superior ao valor encontrado para o horário de pico do congestionamento na avenida Paulista e ligeiramente abaixo do valor encontrado do ruído da mais movimentada rua de comércio do país, justamente no período de compras para o Natal, que é quando aquela via recebe o maior contingente de pessoas durante todo o ano. Ou seja,

⁸⁸ TTS (Temporary Threshold Shift) é a sigla, em inglês, para a expressão que significa desvio temporário do limiar, enquanto PTS (Permanent Threshold Shift) é a sigla, também em inglês, para o desvio permanente do limiar.

no momento em que experimentei a intensidade sonora de 72 dB(A) como algo tranquilo, meu sistema auditivo estava passando pela mudança temporária do limiar de audição.

A propósito, a Organização Mundial da Saúde admite que não seja esperado que ocorra perda auditiva em níveis abaixo de 75 dB(A), entretanto, reconhece que esse nível de pressão sonora pode causar outros problemas de saúde quando ocorre exposição prolongada e continuada (WHO, 1999).

Por sua vez, Brian Fligor, de maneira mais restritiva e cautelosa, adverte que:

Uma exposição a pressões sonoras entre 78 dBA e 132 dBA promove uma mudança temporária do limiar (T.T.S.). A pessoa sairá dessa exposição percebendo um zumbido, mas se recuperará. Porém, se essa exposição se repetir com frequência a mudança de limiar será permanente, assim como o zumbido (FLIGOR, 2018).

Diante disso pode-se perceber que a perda auditiva é uma doença que se desenvolve silenciosamente nas pessoas, uma vez que o ouvido se acostuma com o excesso.

As reações fisiológicas em função da exposição ao ruído são silenciosas e podem ser responsáveis por sinais e sintomas emocionais e de saúde como alterações hormonais, estresse, irritação, desconforto, dores de cabeça e dificuldade de concentração em atividades (VIANNA, 2014, p. 127).

Após um período entre doze e dezesseis horas de repouso, a audição se recupera, desde que não seja submetida a uma exposição a ruídos de pressão sonora superior a 85 dB(A) ou ruídos muito violentos, como explosões e disparos de armas, os quais podem ocasionar perda imediata e irreversível. Pode-se inferir, como exemplo, que a exposição continuada a ruídos como o descrito dos vagões do metrô⁸⁹ possa, em longo prazo, contribuir para a perda auditiva, se o intervalo de repouso auditivo não for satisfeito. E isso não é difícil de ocorrer, uma vez que, na vida contemporânea, as pessoas são expostas a diversas fontes de ruído excessivo.

Considerando-se o aspecto do ambiente ocupacional aqui tratado, esse risco é ainda maior se não houver uma atenção às medidas de segurança. E, infelizmente, os efeitos, raramente, são percebidos a curto ou médio prazo, pois,

A perda induzida pelo ruído é uma patologia cumulativa e insidiosa, que cresce ao longo dos anos de exposição ao ruído associado ao ambiente de trabalho. É causada por qualquer exposição que exerça uma média de 90 dB, oito horas por dia,

⁸⁹ É importante salientar que o valor mencionado não era igual para todos os vagões do metrô paulistano. Encontrei valores significativamente menores dentro das composições constituídas por vagões de construção mais recente.

regularmente por um período de vários anos. A perda auditiva induzida pelo ruído é uma doença de caráter irreversível e de evolução progressiva passível totalmente de prevenção (ARAÚJO, 2002, p. 48).

E é aqui que o peso da desinformação faz as suas vítimas, pois os efeitos – auditivos e não auditivos – não são prontamente observáveis, salvo nos eventos de perda auditiva permanente, proporcionados por eventos acústicos de altíssimas intensidades, como os disparos de armas de fogo.

Deve-se salientar, ainda, que não há um consenso absoluto quanto aos níveis considerados como limite de segurança para a exposição ao ruído. Os limites adotados para uma jornada de trabalho de oito horas diárias variam entre 80 e 90 dB(A), sendo que o valor de 85 dB(A) é o mais empregado atualmente (BASNER et al, 2014, p. 1326). Ainda assim, os pesquisadores Chung, Chu e Cullen (2012, p. 7) advertem que o limite de 85 dB(A) não é seguro para turnos de trabalho de oito horas diárias, pois não há tempo suficiente de recuperação do ouvido entre cada período de exposição, gerando perda auditiva permanente ao longo dos anos. De maneira semelhante, Rydzynski & Jung (2008, p. 13) advertem que há um número significativo de estudos que indicam que o valor limite de 85 dB(A) não é seguro para a saúde humana e recomendam que seja usado o limite de 80 dB(A). Daniela Dalapicula Barcelos & Natália Saliba Dazzi, em seu estudo, fizeram medições otoacústicas em um grupo de pessoas que ouviu música por quinze minutos, com fones de ouvido com intensidades de 85 dB(A), aproximadamente, e descobriram alterações auditivas:

Este grupo estava exposto a uma intensidade de 85dB aproximadamente. Se houve alteração na frequência de 6kHz, significa que houve lesão, sendo assim, é preciso repensar a relação descrita na tabela do Ministério do Trabalho, que diz que o indivíduo pode ficar exposto a um som de 85dB até oito horas. Deve-se levar em consideração também, que esse grupo ficou exposto realmente a essa intensidade, já que o MP3 Player possui fones de inserção, que fazem o som chegar direto ao conduto auditivo, diferente do que ocorre em um ambiente aberto. A literatura não questiona a possibilidade desses 85dB gerarem uma lesão na cóclea. O trabalho, porém, mostra que esta lesão aconteceu (BARCELOS & DAZZI, 2014, p. 787).

Ainda, de maneira mais preocupante, Maria Debije Counts & Galen Newman alertam que, em termos de ruído ambiental, considerando-se que esse é o tipo de ruído que está presente no dia a dia das pessoas (inclusive enquanto dormem), o limiar de perigo para a exposição prolongada é de 55 dB(A) (COUNTS & NEWMAN, 2019, p. 50).

Essa divergência evidencia que há muito a se avançar nesse campo em termos de conhecimento a respeito dos níveis de segurança a que a audição humana pode ficar exposta

e, se os exemplos acima forem tomados como referência, a tendência parece apontar para uma restrição cada vez maior da exposição.

Foi possível constatar, nesta subseção, que os ruídos ocupacionais se configuram como o campo mais solidamente constituído entre as pesquisas que tratam dos efeitos dos ruídos sobre a saúde humana, uma vez que é o campo que primeiramente atraiu o olhar da ciência, tendo recebido o maior número de pesquisas até os dias atuais. Com o passar do tempo ganharam destaque os estudos voltados para o ruído ambiental, que será tratado a seguir.

4.1.3 O ruído ambiental

De acordo com a Directiva 2002/49/EC do Parlamento Europeu, o ruído ambiental é definido como “um som externo indesejado ou prejudicial, criado por actividades humanas, incluindo o ruído emitido por meios de transporte, tráfego rodoviário, ferroviário, aéreo e instalações utilizadas na actividade industrial” (PARLAMENTO EUROPEU DIRECTIVA, 2002, p. 13).

O ruído ambiental é muito mais abrangente que o ruído ocupacional, pois, de maneira generalizada, abarca todos os sons do ambiente, com exceção dos cenários ocupacionais, conforme Berglund e colegas:

[...] ruído ambiental é o ruído emitido por todas as fontes (rodoviário, ferroviário, aeronáutico, indústrias, construção civil, serviços públicos e vizinhanças), também podendo ser chamado de ruído em comunidade, doméstico e residencial, com exceção do produzido no ambiente de trabalho, que é denominado ruído ocupacional (BERGLUND, LINDVALL & SCHWELA, 1999, apud DINATO & SCHAAL, 2009, p. 247).

Adriana Amorim e colegas (2017, p. 82) o qualificam como “a superposição de ruídos, normalmente de naturezas diferentes e origens distintas, próximas ou remotas”, enquanto Karina Mary de Paiva Vianna também realça a sua natureza múltipla: “O ruído está presente em toda atividade humana e quando ele é gerado por atividades da comunidade, como ruído residencial, tráfego de veículos, parques, atividades esportivas e artísticas, é classificado como ruído ambiental” (VIANNA, 2014, p. 19).

Será discutido, na seção seguinte que, com o aumento de notoriedade para o chamado ruído social e sua separação em relação ao ruído ambiental nas pesquisas mais recentes, a

amplitude do ruído ambiental foi mais delimitada, mas, ainda assim, continua sendo, de longe, o campo mais amplo dos estudos que se voltam para os efeitos do ruído para a saúde.

O tipo de ruído predominante em nossas grandes cidades contemporâneas é o do tráfego rodoviário, sendo este “composto por veículos leves (carros e motocicletas) e por veículos pesados (caminhões e ônibus)” (AMORIM et al, 2017, p. 82).

O som dos veículos é um som constante nos grandes aglomerados urbanos, que, praticamente, nunca desaparece desses espaços e, por isso, pode ser caracterizado como o som fundamental das cidades. Aliás, a definição de Schafer a respeito dos sons fundamentais é bastante elucidativa desse fenômeno:

Nos estudos da paisagem sonora, os sons fundamentais são aqueles ouvidos continuamente por uma determinada sociedade ou com uma constância suficiente para formar um fundo contra o qual os outros sons são percebidos [...] Com frequência os sons fundamentais não são ouvidos conscientemente, mas atuam como agentes condicionadores na percepção de outros sinais sonoros. Por isso eles têm sido relacionados com o fundo, no grupo figura/fundo, da percepção visual (SCHAFER, 2011a, p. 368).

De acordo com a OMS, a poluição sonora é, atualmente, mais deletéria para a saúde do que a poluição da água, de forma que, entre os tipos de poluição, ela fica atrás apenas da poluição atmosférica, em termos de efeitos nocivos para a saúde (DEUSTSCHE WELLE, 2018).

O que é chamado de poluição sonora, corriqueiramente, é, principalmente, o ruído ambiental e há, hoje em dia, suficiente quantidade de estudos que comprovam os efeitos negativos desse poluente para a saúde.

Existem evidências suficientes de estudos epidemiológicos de grande escala associando a exposição da população ao ruído ambiental com efeitos adversos à saúde. Entretanto, o ruído ambiental não deve ser considerado tão somente como uma causa de incômodo, mas, também, uma preocupação para a saúde pública e a saúde ambiental⁹⁰ (WHO, 2011, xvii).

Omar Hahad e colegas advertem que “na Europa, o ruído do tráfego é responsável por 18.000 mortes prematuras, 1,7 milhão de casos de hipertensão e 80.000 hospitalizações a cada ano”⁹¹ (HAHAD et al, 2019, p. 245) e, em um levantamento realizado pela OMS, também

⁹⁰ There is sufficient evidence from large-scale epidemiological studies linking the population’s exposure to environmental noise with adverse health effects. Therefore, environmental noise should be considered not only as a cause of nuisance but also a concern for public health and environmental health.

⁹¹ In Europe, traffic noise is responsible for 18 000 premature deaths, 1.7 million cases of hypertension, and 80 000 hospitalizations each year

focado nos países europeus, a partir do indicador DALY, estimou-se a carga de anos de vida perdidos em decorrência do ruído ambiental:

É estimado que os anos de vida perdidos ajustados por incapacidade decorrentes do ruído ambiental na Europa ocidental sejam de 61.000 anos para doenças isquêmicas, 45.000 anos para prejuízos cognitivos para as crianças, 903.000 anos para a perturbação do sono, 22.000 anos para o tinnitus e 587.000 anos para aborrecimento. Se todos estes forem considerados juntos, a extensão da carga será de 1 a 1,6 milhões de anos de vida perdidos. Isto significa que ao menos 1 milhão de anos de vida saudável são perdidos a cada ano em decorrência do ruído relacionado com o tráfego no países da Europa ocidental, incluindo os Estados Membros da União Europeia⁹² (WHO, 2011, xvii).

O DALY (Disability-Adjusted Life Years – Anos de Vida Perdidos Ajustados por Incapacidade) é um indicador utilizado em saúde pública para se estabelecer uma relação entre os anos de vida saudáveis e os anos de vida perdidos, seja por incapacitação ou por morte, em relação à expectativa de vida média de uma determinada população. O DALY é obtido por um complexo cálculo que mede simultaneamente o efeito da mortalidade e dos problemas de saúde que afetam a qualidade de vida das pessoas. Um DALY se refere a um ano de vida saudável perdida.

Em um levantamento realizado na cidade de Barcelona, Maria Antònia Barceló e colegas descobriram que “o ruído do tráfego estava associado à mortalidade por infarto do miocárdio, com diabetes mellitus tipo II em homens e com a mortalidade por hipertensão em mulheres” (BARCELÓ et al, 2016, p. 202).

Os efeitos causados pelo ruído ambiental são principalmente de ordem não auditiva, em decorrência da exposição prolongada e contínua a que as pessoas são submetidas a esse poluente.

O sono exerce um papel fundamental na promoção e manutenção da saúde, uma vez que “é considerado um período propício para a consolidação de funções endócrinas, psicológicas, intelectuais, de memória, de aprendizagens entre outras” (CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 45). Entre os possíveis efeitos gerados pela exposição ao ruído ambiental, Basner e colegas sugerem que o mais nocivo é a perturbação do sono:

⁹² It is estimated that DALYs lost from environmental noise in the western European countries are 61 000 years for ischaemic heart disease, 45 000 years for cognitive impairment of children, 903 000 years for sleep disturbance, 22 000 years for tinnitus and 587 000 years for annoyance. If all of these are considered together, the range of burden would be 1.0–1.6 million DALYs.1 This means that at least 1 million healthy life years are lost every year from traffic-related noise in the western European countries, including the EU Member States.

A perturbação do sono é considerada como o mais deletério efeito não auditivo da exposição ao ruído ambiental, porque uma quantidade suficiente de sono ininterrupto é necessária para o estado de alerta e performance, qualidade de vida e saúde. Os seres humanos percebem, avaliam e reagem aos sons ambientais, mesmo enquanto dormem⁹³ (BASNER et al, 2014, p. 1329).

Em consonância com isto, a partir de um estudo polissonográfico laboratorial, Mathias Basner, Uwe Müller e Eva-Maria Elmenhorst (2011) concluíram que o ruído do tráfego aéreo, rodoviário e ferroviário afetou as avaliações objetiva e subjetiva do sono dos participantes. Os autores avaliaram ainda que os efeitos foram sutis, mas que, possivelmente seriam mais severos em condições reais, dado que seu estudo ocorreu em condições moderadas de laboratório (BASNER, MÜLLER & ELMENHORST, 2011, p. 22).

Como já foi dito, o tráfego rodoviário é o maior responsável pela poluição sonora nas grandes cidades e, segundo Amorim e colegas, um dos fatores que promovem o excesso de ruído proveniente do tráfego de veículos é o seu grande número, em conjunção com a incompatibilidade do sistema viário para receber essa quantidade de carros, gerando, assim, muitos congestionamentos que, por sua vez, acarretam constantes acelerações e frenagens, produtoras de ruído (AMORIM et al, 2017, p. 82). Esses autores indicam que o relevo e a maneira de se ocupar o solo nos espaços urbanos exerce influência na propagação dos ruídos e recomendam que o planejamento do perfil das ruas e da configuração dos edifícios pode ajudar na mitigação de seus efeitos (AMORIM et al, 2017, p. 83). Os autores alegam, ainda, que o problema do excesso de ruídos pode ser significativamente diminuído nos espaços urbanos se, na construção de edificações, os engenheiros e planejadores procurarem trabalhar com mapas de ruídos e transformarem seus processos de trabalho:

Evidencia-se, dessa forma, a relação entre a espacialidade do ruído e o adensamento construtivo, o que indica a possibilidade de aplicação dos mapas de ruído para subsidiar decisões de projeto das edificações, tais como gabarito, implantação, especificação de materiais das fachadas e estudo da forma das edificações como meio de mitigação da propagação do ruído (AMORIM et al, 2017, p. 92).

Forcetto, em seu estudo sobre a poluição sonora produzida pelas motocicletas, indica que, em determinadas circunstâncias, os ruídos produzidos pelas motocicletas podem ser até maiores que os emitidos pelos veículos de passeio, ainda que as motocicletas tenham menor potência. O autor comenta que o incômodo que esses veículos acarretam é devido à emissão

⁹³ Sleep disturbance is thought to be the most deleterious non-auditory effect of environmental noise exposure, because undisturbed sleep of a sufficient length is needed for daytime alertness and performance, quality of life, and health. Human beings perceive, evaluate, and react to environmental sounds, even while asleep.

de ruídos de grande amplitude e, ainda, por seus motores trabalharem em uma faixa de rotação que emite sons de alta frequência (FORCETTO, 2014, p. 51). Além disso, o excesso de ruídos é, em grande parte, devido à maneira agressiva de condução adotada por muitos de seus usuários (FORCETTO, 2014, p. 49). Essa agressividade dos condutores remete ao conceito de Ruído Sagrado, utilizado por Schafer, conforme já referido. Os motociclistas utilizam o ruído como uma artimanha de autopromoção:

Quando o motociclista troca o escapamento de sua moto pode ser movido por várias razões, que podem inclusive acontecer simultaneamente: o desejo de um som que o destaque dos demais, um ronco mais agradável (ao menos para ele), obter mais desempenho, entre outras (FORCETTO, 2014, p. 60).

Através da produção de ruídos excessivos, o motociclista manipula o Ruído Sagrado, chamando a atenção para si e exercendo poder sobre os demais, incomodando os ouvidos sensíveis, perturbando os que necessitam de repouso e concentração, prejudicando os que trabalham e acordando aqueles que dormem nas madrugadas. No entanto, esse exercício de poder e de projeção de incômodo e mal-estar às pessoas também afeta o condutor, pois, como aponta Forcetto (2014, p. 65), o motociclista fica exposto simultaneamente à associação entre ruídos e vibrações que, conforme já levantado anteriormente, amplia o risco de perda auditiva.

Ao lado do tráfego rodoviário, o tráfego aéreo é responsável por uma grande parcela de ruídos que saturam o ambiente das grandes cidades. Em sua tese de doutorado, Edson Benício de Carvalho Júnior procurou avaliar o incômodo sonoro percebido por comunidades expostas ao ruído aeronáutico e constatou que,

[...] o ruído aeronáutico e rodoviário interfere significativamente na realização de atividades cotidianas dos pesquisados, tais como estudar, dormir, assistir TV, falar ao telefone e meditar. Essa interferência ocorre tanto no período diurno quanto no noturno. Os pesquisados, em todas as faixas etárias, apresentaram consideráveis níveis de incômodo com o ruído aeronáutico sendo que quanto maior a faixa etária maior o nível de incômodo. Além disso, quando o respondente é despertado durante a noite o nível de incômodo é elevado sendo os pesquisados do sexo feminino mais incomodados que os do sexo masculino (CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 135).

A título de curiosidade, quanto à questão da suscetibilidade relacionada aos sexos, se, por um lado, o nível de incômodo é maior para o sexo feminino, conforme assinalado por Carvalho Júnior, por outro lado, no tocante à perda auditiva, Araújo (2002, p. 48) afirma que o “sexo masculino apresenta preponderância na incidência e no grau de perda auditiva”.

Os efeitos do ruído do tráfego aéreo têm sido estudados desde os anos de 1970, época em que se deu a inserção em massa de aviões a jato na aviação civil e militar (CARVALHO

JÚNIOR, 2015, p. 51) e, também, foi o período em que se realizou a primeira conferência sobre o meio ambiente, promovida pela ONU, o que abriu caminho para a ampliação do conhecimento a respeito das relações entre meio ambiente e saúde e, conseqüentemente, para uma maior preocupação relacionada com os efeitos do ruído (VIANNA, 2014, p. 24).

Todavia, os efeitos não auditivos da exposição a esse poluente ainda carecem de estudos mais aprofundados:

O ruído do tráfego, e o ruído do tráfego aéreo em particular, é um importante fator de risco cardiovascular que não foi suficientemente estudado até o presente. Medidas preventivas são necessárias para proteger a população dos efeitos nocivos do ruído para a saúde⁹⁴ (HAHAD et al, 2019, p. 245).

O fator psicológico exerce, também, importante papel na determinação dos efeitos do ruído ambiental:

[...] um determinado som audível se torna ruído por causa de uma avaliação pessoal sendo o incômodo percebido um processo psicológico que varia com fatores acústicos (fonte, nível de pressão sonora, espectro sonoro, variação do volume do ruído, frequência) e com fatores não-acústicos de origem social, econômica ou psicológica (CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 38).

E, desta forma e, conforme tem sido assinalado ao longo deste trabalho, as características pessoais também são importantes para a consideração dos efeitos do ruído:

[...] o incômodo sonoro é uma forma de estresse psicológico sendo determinado pela medida na qual uma pessoa percebe uma ameaça (ou seja, o distúrbio percebido) e as possibilidades ou recursos que uma pessoa possui para enfrentar esta ameaça (controle percebido) (CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 40).

Um significativo exemplo a respeito da influência do aspecto psicológico para a sensação de ruído é encontrado na pesquisa de Carvalho Júnior, quando esse autor relata que, em seu trabalho, Guski (1999)

[...] ressalta que existem fatores que originam um maior incômodo. A maior ocorrência da exposição em todos os lados das residências e o medo, associado com o ruído da aeronave na decolagem, devido à possibilidade de um acidente catastrófico, são fatores que determinam grande parte do incômodo sonoro relacionado ao ruído aeronáutico (CARVALHO JÚNIOR, 2015, p. 41).

⁹⁴ Traffic noise, and air-traffic noise in particular, is an important cardiovascular risk factor that has not been sufficiently studied to date. Preventive measures are needed to protect the population from the harmful effects of noise on health.

Outro exemplo dessa influência se encontra no trabalho de Jones, Chapman & Auburn, já citado no capítulo anterior, no qual os autores relatam que em uma área nos entornos de uma base aérea na Suécia houve uma significativa diminuição das queixas quanto ao ruído, após ter sido feita uma distribuição de panfletos que informavam aos moradores a respeito das funções dos voos dos aviões (JONES; CHAPMAN & AUBURN, 1981, p. 44).

Não obstante a contribuição dos fatores psicológicos, não se deve, em hipótese alguma, perder de vista os efeitos biológicos do ruído, pois, segundo Hahad e colegas (2019), a exposição ao ruído, de maneira mais direta, conduz a danos no aparelho auditivo e a alterações psicológicas relacionadas a comportamentos de irritabilidade e agressividade. De maneira indireta, conduz à elevação da pressão sanguínea, a alterações no débito cardíaco, no açúcar, nos lipídios, na coagulação e na viscosidade sanguíneas. Tais condições exercem fator de risco para doenças cardiovasculares: hipertensão, doença coronária, insuficiência cardíaca, arritmia e acidente vascular cerebral. Esses pesquisadores indicam que há uma forte suposição de que o ruído, em longo prazo, ao provocar o desenvolvimento de estresse oxidativo e processos inflamatórios, causa perturbação do funcionamento da função vascular e endotelial (prejuízo do revestimento interno dos vasos sanguíneos).

Além da associação com as doenças cardiovasculares, há ainda, evidências para a ocorrência de outros efeitos não auditivos como consequência da exposição ao ruído. Kimberly Paul e colegas relatam a existência de correlação entre declínio cognitivo e demência:

Fatores de risco e doença cardiovascular são associados com o risco de declínio cognitivo e demência, sugerindo que a exposição à poluição do ar e ao ruído pode contribuir indiretamente para o risco de declínio cognitivo e de demência por influenciar a neuropatologia vascular⁹⁵ (PAUL et al, 2019, p. 2).

Em sintonia com esse estudo, Kateryna Fuks e colegas (2019) também encontraram associação entre exposição aos ruídos residenciais e piora cognitiva entre mulheres idosas.

Manfred Beutel et al, em uma pesquisa realizada na Alemanha, descobriram que o incômodo causado pelo ruído do tráfego tende a elevar os níveis de depressão e ansiedade na população (BEUTEL et al, 2016, p. 2).

O estudo de Eike von Lindern, Terry Hartig & Peter Lercher (2016) chama a atenção para o fato de que o ruído e outros poluentes agem de maneira cumulativa para o prejuízo da

⁹⁵ Cardiovascular risk factors and disease are linked with cognitive decline and dementia risk, suggesting that air pollution and noise exposure may contribute indirectly to cognitive decline and dementia risk by influencing vascular neuropathology.

saúde humana, advertindo que aspectos visuais e olfativos também devem ser levados em conta quando se consideram as questões sonoras. Embora os autores não trabalhem diretamente com essa perspectiva, indiretamente corroboram a linha sistêmica defendida nesta pesquisa, que sugere que todos os aspectos de uma situação devem ser considerados, em contexto. Os pesquisadores indicam que perturbações provenientes do ruído do tráfego e da poluição do ar impactam diretamente a satisfação e a saúde autopercebida das pessoas e que o tráfego atua tanto como elemento provocador de estresse quanto como um fator limitador na percepção do ambiente residencial como restaurador da saúde e do bem-estar (LINDERN, HARTIG & LERCHER, 2016, p. 97). De acordo com esses autores,

A referência à qualidade restaurativa pode reforçar a compreensão que as medidas práticas devem ser dirigidas não apenas para as consequências severas das exposições relacionadas com o tráfego no contexto residencial, mas, também, ao incômodo e à perturbação subjetiva que pode piorar o funcionamento do organismo, a qualidade do sono, o bem estar psicológico, a saúde autopercebida e a qualidade de vida relacionada com a saúde durante anos sem chegar a induzir a sérias doenças ou à morte⁹⁶ (LINDERN, HARTIG & LERCHER, 2016, p. 98).

Os autores indicam que uma “maior qualidade restauradora percebida em casa e em seus arredores é associada com menores índices de problemas de saúde autopercebidos e com maior satisfação residencial” (LINDERN, HARTIG & LERCHER, 2016, p. 97). Nesse sentido, sua pesquisa se coaduna com a de Van Renterghem (2019), assinalada no capítulo anterior, a partir da qual foi descoberto que a percepção negativa do ruído externo pode ser abrandada se a paisagem nos arredores da moradia for agradável para o morador. Ambas as pesquisas indicam que os estímulos provenientes dos diferentes sentidos humanos atuam de maneira sinérgica para a percepção global do meio por parte do indivíduo.

Além dos efeitos para a saúde humana, tem sido verificado que o ruído ambiental tem alterado, também, o comportamento dos pássaros adaptados à vida nas cidades. Ao notar que algumas populações de sabiás-laranjeira que habitam a cidade de São Paulo estavam mudando seu horário de canto, acordando mais cedo, dormindo mais tarde e, de maneira particularmente notória, cantando durante a madrugada, o pesquisador Sandro von Matter realizou um estudo comparativo com pássaros da mesma espécie em várias regiões do estado de São Paulo e constatou que esse fenômeno só estava ocorrendo na capital e,

⁹⁶ Reference to restorative quality can reinforce the understanding that practical measures should address not only the severe consequences of traffic-related exposures in the residential context, but also annoyance and subjective disturbance that can impair physical functioning, sleep quality, psychological wellbeing, self-perceived health, and health-related quality of life for years without inducing severe illness or death.

particularmente, em locais nos quais, segundo a Companhia de Engenharia de Tráfego de São Paulo, há maior incidência de poluição sonora. Nas cidades do interior paulista o horário de canto permanecia o mesmo. Entre os pássaros o canto desempenha uma função vital para a vida social e reprodutiva, sendo utilizado para a demarcação de território, para a atração de parceiros/as, para a comunicação entre pais e filhotes, entre outras funções. Dessa forma, em um ambiente muito ruidoso, eles não conseguem competir com as altas intensidades sonoras advindas do ruído do tráfego, prejudicando, assim, suas comunicações e as relações entre os indivíduos da espécie. Por isso, em paisagens sonoras desequilibradas como as dos centros urbanos, esses animais estão sendo obrigados a alterar seu comportamento para se fazerem ouvir pelos demais indivíduos de sua espécie (VON MATTER, 2015). No caso do sabiá-laranjeira, segundo o ornitólogo Willian Menq, há um agravante, pois nessa espécie o canto é aprendido, não é herdado e, por isso, os indivíduos jovens precisam escutar com atenção aos adultos para o aprenderem e, além disso, a fêmea escolhe seu parceiro a partir da avaliação cuidadosa dos detalhes melódicos do canto do macho (MENQ, 2021).

O ruído ambiental é onipresente no cotidiano das pessoas, particularmente para quem vive em grandes centros urbanos. Portanto, considerando-se que a maior parte da população brasileira vive em áreas urbanizadas, pode-se concluir que, majoritariamente, se vive exposto aos seus efeitos, dia e noite. Por isto, autores de diferentes áreas apontam para a necessidade de medidas que atenuem ou eliminem a exposição a esse poluente.

Por exemplo, em um estudo realizado em um aeroporto brasileiro, Antonio Carlos Dinato e Ricardo Ernesto Schaal identificaram que era possível atenuar a exposição ao ruído das populações nos entornos do aeroporto estudado mediante o uso de uma determinada cabeceira para os pousos e decolagens, devido ao fato de os ventos naquela parte do aeroporto apresentarem baixa velocidade. Diante disso, os autores concluem que,

Por meio de estudos “in loco”, cidades com o mesmo perfil de uso do aeroporto devem incluir no seu plano diretor o direcionamento de crescimento dos seus bairros e distritos industriais, procurando evitar transtornos existentes em algumas cidades (DINATO & SCHAAL, 2009, p. 253).

Quanto ao ruído do tráfego rodoviário, hoje em dia sabe-se que a maior intensidade desses sons, verificada quando estão em alta velocidade, não é proveniente dos motores ou do atrito do corpo do veículo com o ar, mas, sim, da rolagem dos pneus sobre o asfalto. Diante disso, pesquisadores da Federação das Indústrias de Cimento da Bélgica – FEBELCEM – desenvolveram novas técnicas para a fabricação de pneus e para a construção dos pavimentos,

com a utilização de materiais diferenciados, de forma a diminuir a intensidade do ruído produzido (SANTOS, 2017).

Vianna recomenda a atualização das políticas relacionadas ao ruído no Brasil, indicando a necessidade da construção de mapas de ruídos – pois identificou em sua pesquisa que, mesmo em localidades tidas como não expostas, havia níveis de ruído que eram, sim, prejudiciais à saúde – e da informação da população a respeito dos riscos do ruído do ambiente para a sua saúde (VIANNA, 2014, p. 127). No tocante às políticas relacionadas ao ruído, a autora relata que, em muitas das vistorias realizadas pelo Programa de Silêncio Urbano - PSIU – da prefeitura de São Paulo, em atendimento às denúncias da população, as equipes encontram níveis de ruído que se localizam dentro dos limites aceitáveis, o que indica que, nesses casos, a grande ruidosidade que incomoda a população local deve ser proveniente das conversas dos frequentadores dos estabelecimentos e dos veículos nos entornos (VIANNA, 2014, p. 121).

Ainda que a autora pareça acreditar na possibilidade de se oferecer uma resposta ao problema através da elaboração de políticas específicas, as considerações de Vianna podem servir como advertência de que, pelo contrário, políticas antirruído apresentam baixa eficácia. Evidentemente, elas são necessárias, mas, por si só não bastam, pois esse é um problema sistêmico e não pode ser resolvido com ações isoladas, pois, pelo exemplo acima descrito, percebe-se facilmente que se trata de uma questão de hábito e, para se transformar hábitos arraigados nas pessoas, deve-se atuar no âmbito da educação. Leis, mesmo que rígidas e altamente detalhadas e restritivas, para proibir atos ruidosos, de qualquer natureza, têm pouco efeito. É necessário se investir em educação sonora, de maneira que as pessoas sejam estimuladas a perceber o ambiente acústico e entender a complementaridade e indissociabilidade que há entre suas vidas e o ambiente sonoro circundante e que, elas, como membros ativos do ambiente em que vivem, também são agentes de transformação da paisagem sonora. Esse é o papel da ecoalfabetização e da educação sonora: desenvolver o senso de responsabilidade do indivíduo perante o meio, estimulando-o a perceber que ele faz parte do espaço em que vive e que age sobre e sofre a ação desse meio, constantemente. Somos observadores, porém, também agentes dos acontecimentos que se sucedem no mundo (MATURANA & DÁVILA YÁÑEZ, 2009, p. 48).

Os exemplos apresentados nesta seção refletem apenas uma pequena porção do vasto campo do ruído ambiental. Diante do desenvolvimento e ampliação das pesquisas

relacionadas a essa área, uma de suas subáreas ganhou proeminência e tornou-se um campo independente de estudos: o ruído social.

4.1.4 O ruído social

Na sociedade atual, há uma grande proeminência do setor de serviços e das atividades de lazer ruidosas, campos que, muitas vezes, se conectam e, por isso, o ruído social tem ganhado proeminência e recebido um grande aporte de pesquisas, transformando-se, assim, em um campo de estudos particular e separando-se do ruído ambiental.

O ruído social ou recreacional é o subgrupo que engloba os ruídos ambientais produzidos nas atividades de lazer, como nos espetáculos de música comercial, nas salas de concerto, no uso de aparelhos ligados a fones de ouvido, nas academias de ginástica, nos jogos eletrônicos, nos cinemas, nos estádios de futebol, nos bares, nas discotecas, nos parques e nos parques de diversões, entre outros.

Essa modalidade de produção de ruído tem ganhado projeção de maneira acelerada na atualidade, se sobressaindo, não apenas em relação ao ruído ambiental (do qual, em última instância, também faz parte), mas, inclusive, em relação ao ruído ocupacional.

Além da exposição ocupacional, um alto risco de perda auditiva resulta de ir ou participar de discotecas e concertos de rock, usar tocadores pessoais de música, praticar ou assistir eventos de esportes ruidosos (caça, esportes de tiro ou de velocidade) ou de exposições ao ruído militar⁹⁷ (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 8).

O ruído social apresenta uma característica diferencial que é particularmente preocupante: na maior parte das vezes ele não é visto como algo prejudicial. Ou seja, é um ruído desejado. Vianna identifica que as queixas quanto ao incômodo relacionado ao ruído são mais frequentes nos cenários de trabalho e no lar, enquanto o cenário das atividades de lazer recebe uma menor percepção do ruído como motivo de incômodo (VIANNA, 2014, p. 77). Segundo Basner e colegas (2014, p. 1326), “o ruído excessivo é frequentemente aceito como parte do ambiente recreacional”⁹⁸, e, enquanto a exposição ao ruído ocupacional tem diminuído, o ruído social tem afetado um número muito maior de pessoas nas últimas décadas.

⁹⁷ Outside the workplace, a high risk of hearing impairment arises from attending or participating in discos and rock concerts, using personal music players, exercising or attending noisy sports (hunting, sports shooting, speedway) or from exposures to military noise.

⁹⁸ Excessive noise is often accepted as part of the recreational environment.

É o caso exemplar dos espectadores de concertos de *rock* e outras músicas comerciais baseadas em eventos com intensa amplificação. Os espectadores vão a esses eventos porque é algo, para eles, agradável, mas, que, no entanto, é um cenário de intensa exposição a níveis sonoros perigosos para a saúde humana.

Desta forma, comparando esses dois tipos de exposição – ocupacional e de lazer –, é encontrado um curioso paradoxo: se, em uma delas a pessoa fica exposta porque precisa, na outra ela fica exposta porque deseja.

Dentro da esfera do ruído social, o evento mais recorrente é o da escuta por fones de ouvido. A popularidade e o uso generalizado dos fones de ouvido se deram com a massificação dos aparelhos de telefone celular que, hoje em dia, estão presentes na vida da maioria das pessoas, considerando-se os ambientes urbanos.

A escuta portátil tem despertado a atenção de muitos estudiosos do campo da saúde, devido ao seu potencial de prejuízo da audição. Autores da área advertem que “a perda auditiva provocada pelo uso constante de fone de ouvido possui características semelhantes à provocada pela exposição ocupacional ao ruído” (GONÇALVES & DIAS, 2014, p. 1098). Tal advertência é corroborada por Stephen Widén, Claes Möller & Kim Kähäri (2018, p. 731) que, em uma comparação com a exposição ao ruído ocupacional, alertam que indivíduos que ouvem música em fones de ouvido com uma intensidade de 100 dB(A) em um período de apenas quinze minutos, estão expostos a um risco equivalente ao de um trabalhador de indústria que fica exposto a 85 dB(A) por oito horas diárias.

De acordo com Rydzynski & Jung (2008, p. 54), o principal risco de perda auditiva para os usuários de aparelhos de escuta pessoal se encontra no uso diário, repetitivo e em altos níveis sonoros e esse risco é menor do que para os frequentadores de discotecas e espetáculos de música pop, uma vez que a pressão sonora nas discotecas varia entre 104,3 dB(A) e 112,4 dB(A), enquanto nos aparelhos com fones de ouvido a variação fica entre 80 dBA e 115 dBA (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 8). Não obstante, tal constatação deve ser relativizada, dado que o tempo que os utilizadores de fones de ouvido ficam expostos ao ruído de seus aparelhos é muito maior que o tempo que os frequentadores de discotecas e espetáculos de música pop permanecem nesses espaços. As pessoas não vão todos os dias a uma discoteca, mas, se isolar em seus fones de ouvido tem sido uma atividade cada vez mais frequente no cotidiano de muitas pessoas. Além disso, pesquisas mais recentes indicam que o uso excessivo de tocadores de música pessoais pode ocasionar danos à cóclea em alguns

indivíduos e que os aparelhos de escuta individual, nos volumes mais altos, podem emitir até 121 dB(A), chegando mesmo a alcançar picos de 139 dB(A) (WIDÉN et al, 2017, p. 2).

Um importante corpo de pesquisas, principalmente com crianças, adolescentes e jovens, tem sido produzido e fornece um panorama do problema da escuta portátil. Algumas dessas pesquisas serão apresentadas a seguir.

Carolina Gonçalves e Fernanda Dias alertam para a mudança radical que a escuta por fones de ouvido promoveu no perfil etário relacionado aos problemas auditivos:

Os problemas auditivos deixaram de ser preocupação apenas para os idosos e passaram a fazer parte da vida de muitos jovens que ficam por longos períodos com equipamentos de amplificação portáteis em seus ouvidos, geralmente com o controle de volume em alta intensidade, numa tentativa de se isolar ou competir com o ruído externo (GONÇALVES & DIAS, 2014, p. 1098).

As autoras realizaram um estudo com um grupo de indivíduos de idade entre 16 e 30 anos, que fazem uso constante de escuta portátil, e com um grupo controle formado por indivíduos da mesma faixa etária, porém, que não fazem uso desse tipo de escuta. Nesse estudo, encontraram importantes diferenças entre o grupo que faz uso de fones de ouvido e o grupo controle. As autoras relatam que os jovens pesquisados apresentaram queixas auditivas devido ao uso frequente de fones de ouvido por uma hora diária. Tal problema é agravado pela característica ruidosa dos ambientes que os jovens frequentam (GONÇALVES & DIAS, 2014, p. 1105).

As pesquisadoras Daniela Barcelos e Natália Dazzi, em um estudo caso-controle realizado com mulheres com idades entre 17 e 53 anos no qual as participantes ouviram música em um aparelho de Mp3 durante quinze minutos, verificaram que no grupo estudado houve alteração temporária do limiar de audição, evidenciando que o uso de Mp3 Player com fones de ouvido oferece risco de perda auditiva (BARCELOS & DAZZI, 2014, p. 788).

Em um estudo com adolescentes do ensino fundamental II e do ensino médio, Adriana Lacerda e colegas encontraram ocorrência de zumbido em 38,4% dos participantes. Segundo as pesquisadoras, as atividades ruidosas mais prevalentes entre o público estudado foram a escuta de música com fones de ouvido e por meio de equipamento de som em casa ou no carro. A conclusão levantada pelas autoras, a partir da pesquisa, é de que os adolescentes não manifestam preocupação significativa com os efeitos nocivos da exposição ao ruído intenso, sendo que a maioria dos indivíduos que participaram da pesquisa consideraram o ruído como um aspecto natural da sociedade (LACERDA et al, 2011).

Tiara Santos da Luz & Ana Lúcia Vieira de Freitas Borja realizaram um estudo com 400 estudantes, com idades entre 14 e 30 anos, em três instituições de ensino da cidade de Salvador, Bahia. Todos os estudantes participantes referiram a utilização de estéreos pessoais. As pesquisadoras descobriram que 62% dessa amostra utilizavam os aparelhos frequentemente, enquanto 34% dos participantes afirmaram que ouviam música com fones entre 2 e 6 horas por dia. Enquanto 67% relataram já ter apresentado algum sintoma auditivo prejudicial após ouvir música pelos fones, 43,5% dos participantes referiram sentir incômodo com sons intensos. As pesquisadoras observaram que, quanto maior o uso, maior a presença de sintomas auditivos e identificaram, também, uma significativa prevalência de uso desses aparelhos em ambientes ruidosos, o que motiva a escuta em volumes mais altos, que foi relatada como a faixa de uso preferencial pelos jovens entrevistados (LUZ & BORJA, 2012).

Em uma pesquisa que visava conhecer o perfil auditivo dos usuários de estéreos pessoais, Aline Hanazumi, Daniela Gil e Maria Cecília Martinelli Iório identificaram que os participantes da pesquisa, com idades que variavam entre 18 e 34 anos, apresentavam hábitos auditivos que os expunham ao risco de perda auditiva. Entre os hábitos estava o uso de estéreos pessoais com fones de ouvido por mais de duas horas por dia e há mais de quatro anos, normalmente em meios de transporte e o hábito de ir à baladas e bares ruidosos, sem nem sempre observar o repouso auditivo (HANAZUMI, GIL & IÓRIO, 2013). O achado que, talvez, seja o mais importante nesta pesquisa é a constatação das autoras de que, apesar dos indivíduos não manifestarem queixas auditivas, ainda assim apresentavam zumbido e dificuldade de inteligibilidade da fala em contextos ruidosos (HANAZUMI, GIL & IÓRIO, 2013, p. 184). Esta constatação reforça o problema já identificado a respeito do risco relacionado aos efeitos do ruído: suas consequências não são perceptíveis em curto prazo, salvo em casos isolados de perda auditiva permanente, causada por eventos pontuais.

Preocupados com a necessidade de se conhecer os impactos das experiências ruidosas em crianças e jovens acostumados ao uso de aparelhos tocadores de música acoplados a fones de ouvido e atentos ao fato de que a perda auditiva precoce pode interferir no desenvolvimento do aprendizado, entre outras consequências, um grupo de estudiosos suecos realizou uma pesquisa com uma amostra de 415 crianças, com nove anos de idade, habitantes de áreas urbanas e rurais daquele país. Os autores encontraram alterações de limiar auditivo em 50% das crianças da amostra, o que os levou a concluir que ouvir música com fones de ouvido leva a prejuízos na audição das crianças. Além disso, ao comparar com estudos

semelhantes realizados anteriormente, os autores concluíram que a perda auditiva tem aumentado em crianças dessa idade (BÅSJÖ et al., 2016).

Há, ainda, autores que alertam para o risco do uso de fones de ouvido ao caminhar ou andar de bicicleta, dado que, por promoverem a obstrução da audição externa, se perde a referência dos possíveis alertas sonoros do ambiente, que sinalizam para situações de perigo (WIDÉN et al, 2017, p. 7; WIDÉN, MÖLLER & KÄHÄRI, 2018, p. 734-735). Uma experiência particular que passei na avenida Paulista, na cidade de São Paulo, serve como um bom exemplo para ilustrar esse risco. Essa avenida, desde algum tempo, tem sido fechada para o tráfego nas tardes de domingo, permitindo que seu espaço seja utilizado pela população para o lazer. Num certo domingo, antes da eclosão da pandemia, caminhava por lá quando um rapaz, passando em alta velocidade em uma bicicleta alta (*tall bike*), deixou cair um celular quando fazia uma manobra. Uma mulher, logo em frente ao local em que o aparelho caiu, tentou chamar o ciclista, mas não adiantou. O rapaz, paramentado com um equipamento de ciclista, estava, também, com fones de ouvido e, ao que aparentava, com o volume bastante alto. Logo em seguida, outra mulher, mais a frente, tentou alertá-lo, mas, também não foi percebida. O rapaz, anestesiado e isolado dos sons externos, somente foi retirado de seu isolamento quando, ao passar por mim, alguns metros mais adiante, gritei com intensidade e gesticulei com os braços. Surdo para o mundo exterior, recluso ao seu mundo particular, ele quase perdeu um de seus aparelhos de celular por conta de sua desconexão. Nessa ocasião ele teria perdido o celular, mas, em outra, poderia perder a vida por não escutar o alerta de algum som de perigo. Esse é um importante exemplo, também, do que está sendo chamado de naturalização do ruído e, nesse caso, configura uma busca por parte das pessoas de se isolar do meio externo pelo uso de fones de ouvido. Essa busca de isolamento por meio do som é uma prática comum na cultura atual (GONÇALVES & DIAS, 2014, p. 1098).

É válido retomar, aqui, o exemplo, já apresentado, dos registros de intensidade sonora realizados no metrô paulistano, ocasião em que foi verificada a marcação de 99 dB(A) de intensidade sonora no trajeto entre as estações Carandiru e Luz, em um vagão da linha azul. Considerando-se que muitas pessoas realizam suas viagens dentro daquele meio de transporte ouvindo música por meio de fones de ouvido, é evidente que, para conseguir ouvir suas músicas com maior nitidez, elas terão que elevar os volumes de seus aparelhos para uma intensidade sonora acima daquela que o ambiente externo está gerando. Tomando-se a norma europeia para os limites de intensidade (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 9), resulta que o nível de segurança para a saúde auditiva em uma exposição de 100 dB(A) seria de quinze minutos. Pode-se, portanto, conjecturar o risco que esses passageiros correm, uma vez que

muitas pessoas fazem trajetos muito maiores do que o que eu fiz (como referência de comparação, a viagem na linha azul de ponta a ponta, da primeira à última estação, dura mais de 30 minutos). Adicionem-se os fatos de que, a cada 3 dB(A), a duração recomendada diminui pela metade e que, provavelmente, as pessoas elevam os volumes para muito mais que 100 dB(A), de forma a superar o ruído do ambiente.

No tocante aos outros tipos de ruídos recreacionais, Brian Fligor relata o caso de uma mulher que, após assistir a um espetáculo de *rock*, sofreu perda auditiva e tinnitus (FLIGOR, 2018, p. 1). Segundo o autor, esse é um exemplo de trauma sonoro, que ocorre mais frequentemente quando um impacto ou som impulsivo acontece abruptamente. O trauma sonoro é uma overdose massiva de som que pode ocorrer em um simples evento, ocasionando necrose nas células da cóclea, diferentemente da perda auditiva que é resultante da exposição prolongada ao ruído (FLIGOR, 2018, p. 3-4). O autor adverte que alguns ruídos recreacionais oferecem um significativo risco de causar trauma acústico: a exposição desprotegida ao som de armas de fogo e aos fogos de artifício, os eventos de música ao vivo, a música gravada, as ocupações musicais (músico, D.J., engenheiro de som) e a exposição aos eventos de esportes a motor (FLIGOR, 2018, p. 5).

Há muito tempo se sabe dos efeitos deletérios da música amplificada. Já no final dos anos de 1960, Charles Lebo e colegas identificaram que os níveis de ruído nos estabelecimentos voltados para a música de *rock* podiam produzir a mudança temporária do limiar de audição (T.T.S.) e, dependendo do caso, também perda auditiva permanente (LEBO et al, 1967, p. 378).

Entre as modalidades observadas, a exposição ao ruído social é, atualmente, a mais preocupante de todas, isto porque esses ruídos são, conforme já referido, desejados pelas pessoas. O ruído recreacional está presente ali, no momento e no local em que elas realizam as atividades mais prazerosas. Portanto, se não é tarefa fácil conscientizar alguém a respeito do uso de equipamentos de proteção e/ou de comportamentos sonoramente saudáveis em um ambiente de trabalho, mais difícil ainda será convencê-lo a observar e transformar os seus hábitos lúdicos.

Essa tolerância pela presença do ruído social remete ao conceito de Ruído Sagrado. Se for considerado que “onde quer que o Ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontrará um centro de poder” (SCHAFER, 2011a, p. 114) e que “o ruído excessivo é frequentemente aceito como parte do ambiente recreacional” (BASNER et al, 2014, p. 1326), então, é possível inferir que o Ruído Sagrado encontrou um novo centro de poder na

atualidade. Essa é uma inferência já levantada por Schafer na época em que escreveu *A afinação do mundo*, no ano de 1977.

O ruído tecnológico é alvo de crescente oposição e um número cada vez maior desse tipo de ruídos está sendo combatido pela legislação relativa à redução de ruído. Como os perigos do ruído excessivo já são conhecidos há pelo menos 150 anos, essa súbita expressão de interesse pelo assunto, embora seja bem-vinda, levanta a questão: *Por que somente agora?* Talvez seja parte de uma crítica generalizada à direção a que a tecnologia negligente nos está conduzindo. Se assim é, o industrial como Deus caiu e sua divina licença para produzir o Ruído Sagrado sem restrições terminou. Penso, e estou apenas testando uma ideia, que o que nós estamos testemunhando nas recentes campanhas em prol da redução do ruído não é tanto uma tentativa de silenciar o mundo como a de tentar arrancar o Ruído Sagrado da indústria como prelúdio para a descoberta de um proprietário confiável ao qual se possa transmitir o poder (SCHAFER, 2011, p. 129).

Esse novo abrigo para o Ruído Sagrado é o âmbito do entretenimento, ou seja, o reino da indústria cultural, tão criticada por Theodor Adorno, campo este que, nos dias de hoje, alcançou uma penetração profunda na vida das pessoas, particularmente pelo poder adquirido pelo aparelho celular no cotidiano da maior parte dos indivíduos.

Os tipos de exposição mais impactantes, em termos de ruídos recreacionais, são os ambientes de discotecas, de *shows* de música comercial e, principalmente, a escuta de tocadores de música acoplados a fones de ouvido. Este último é o mais preocupante, dado que cada vez mais pessoas fazem uso desses aparelhos no dia a dia e, portanto, a exposição ao risco tende a aumentar, e, por isso, foi o tema escolhido para ser tratado nesta subseção. Na seguinte, o foco será para as exposições de risco relacionadas com a atuação profissional na área da música.

4.1.5 Perda auditiva em músicos

A perda auditiva relacionada com a música é um tema que oscila entre os campos do ruído ocupacional e do ruído social. Na seção anterior foram trazidos exemplos de pesquisas cuja preocupação era o uso de aparelhos tocadores de música com fones de ouvido acoplados e, também, alguns casos relacionados aos espetáculos de *rock*, no tocante aos frequentadores. Ou seja, exemplos nos quais a música é tratada como um entretenimento, relacionados com o campo do ruído social.

Nesta seção serão discutidas pesquisas que se voltaram para os músicos, especificamente. Portanto, os exemplos que serão tratados se encaixam mais no âmbito do ruído ocupacional.

Em comparação ao problema da exposição em ambientes ocupacionais tradicionais, o ruído social e o ruído proveniente da música são relativamente novos (ou, pelo menos, é nova a preocupação voltada aos seus efeitos):

Apesar do reconhecimento do ruído como um fator de risco para a segurança e saúde nos locais de trabalho, nomeadamente no setor industrial, a sua problemática em outros grupos profissionais não se encontra tão bem descrita, como é o caso dos músicos. Na realidade, a perda auditiva induzida pelo ruído (PAIR) como consequência da exposição ao ruído só recentemente passou a ser reconhecida como um problema para os profissionais de música. Contrariando a ideia pré-concebida de que a música por ser um som agradável e que não representa um risco para a audição do músico, recentemente tem-se argumentado que a exposição prolongada a elevados níveis de ruído em ensaios e concertos, e no decorrer da prática individual, pode torna-se uma ameaça à acuidade auditiva (AMORIM, 2013, p. 1).

E, por isto, considerando-se que o ruído ocupacional já vem sendo estudado há mais de cem anos, muitos autores procuraram utilizar os conhecimentos e referências deste campo para se guiarem em sua busca de compreender os efeitos do ruído social e musical.

Nessa perspectiva, Maria Helena Mendes & Thais Catalani Morata procuraram discutir a respeito da difícil comparação entre os efeitos nocivos do ruído industrial e da música executada com altas pressões sonoras. As autoras apontam que a música tem uma diferença importante que é a intermitência. Os ruídos industriais são contínuos, enquanto as músicas, principalmente no âmbito erudito, apresentam significativas variações de intensidade. Outro fator diferencial é a preferência auditiva. As autoras indicam que há estudos que comprovam que a mudança temporária de limiar (T.T.S.) é menor para um som considerado agradável em relação a um desagradável, fenômeno este relacionado à ação do sistema neurológico eferente e à presença de determinados hormônios (MENDES & MORATA, 2007, p. 67). Esta é uma importante constatação, que remete à questão das diferenças culturais e individuais exercerem influência na percepção. Contudo, corroborando o que já foi dito, as autoras indicam claramente que, independentemente de se gostar ou não de um som, se ele for excessivo, afetará a saúde, sendo a diferença apenas em termos do grau de afetação.

Mendes & Morata apresentam valores de intensidade sonora medidos em diferentes tipos de música por distintos autores. Entre estes, advertem para os trios elétricos e os espetáculos de *rock*, nos quais os altos níveis sonoros advêm da amplificação. Particularmente, chamam a atenção para o perigo de perda auditiva em grupos de frevo e

maracatu devido aos mais altos registros de intensidade sonora encontrados entre essas músicas.

Rayford Reddell & Charles Lebo, em uma das primeiras pesquisas do gênero, realizada na década de 1970, fizeram testes audiométricos com músicos de *rock*, antes e após seus ensaios, e encontraram mudança do limiar auditivo (T.T.S.) em todos os músicos e, também, em ouvintes. Os autores enfatizaram que o efeito das baixas frequências com altos níveis de decibéis presente na música de *rock* também contribui para a alteração do T.T.S., pois a vibração que produz em conjunto com a intensidade gera um prejuízo adicional ao ouvido (REDDELL & LEBO, 1972).

Em um estudo mais recente, também com músicos de *rock*, Juliana Rollo Fernandes Maia & Ieda Chaves Pacheco Russo concluíram que, apesar de não terem encontrado perda auditiva, já existia uma possível alteração coclear, principalmente nos indivíduos com maior tempo de carreira (MAIA & RUSSO, 2008).

Trabalhando com uma amostra de 111 músicos de *rock* da região de Oslo, Carl Christian Lein STØRMER e colegas identificaram uma proporção de 37,8% de participantes acusando perda auditiva. Os autores apontam que os espetáculos de *rock* apresentam variações entre 100,8 e 115 dB(A), chegando a picos de 148 dB(A) (STØRMER et al, 2015).

Metternich & Brusis apontam que, mais que a perda auditiva, a exposição à música amplificada em curto prazo traz um significativo risco para o desenvolvimento de tinnitus. Os autores indicam que medidas como a utilização de protetores auriculares e o afastamento dos alto-falantes já seriam suficientes para diminuir os riscos (METTERNICH & BRUSIS, 1999).

Nicolas Schmuziger, Jochen Patscheke & Rudolf Probst confirmaram as recomendações de Metternich & Bruisi, em um estudo realizado com músicos de *pop/rock* não profissionais. Os autores relatam que, entre os músicos que usavam proteção auricular, a perda auditiva foi muito pequena, na comparação com aqueles que não usavam esse tipo de proteção (SCHMUZIGER, PATSCHEKE & PROBST, 2006).

Em uma revisão realizada por Størmer & Stenklev, esses autores afirmam que, apesar de os músicos de *rock* apresentarem uma maior resistência em relação à música ruidosa, ainda assim eles apresentam maiores taxas de tinnitus e hiperacusia (hipersensibilidade e desconforto em relação aos sons) em relação às demais pessoas. Outro achado importante de seu trabalho se refere ao fato de, em média, 20% dos músicos de *rock* abordados nas pesquisas apresentarem perda auditiva permanente, com uma variação entre 5% e 41% (STØRMER & STENKLEV, 2007).

Se por um lado a música amplificada ocasiona evidentes efeitos negativos para os seus praticantes e ouvintes, como pode ser facilmente depreendido a partir da potência sonora que a amplificação oferece, o universo da música erudita ocidental também oferece riscos, particularmente para os músicos. No caso das orquestras sinfônicas, Mendes & Morata apontam que seus músicos comumente apresentam boa audição, mas seu estado deve ser monitorado, pois sua exposição à música é prolongada e as músicas sinfônicas também apresentam picos bem altos de intensidade (MENDES & MORATA, 2007). No entanto, Heli Koskinen (2010, p. 62) afirma que os profissionais desse tipo de música frequentemente apresentam sintomas auditivos de tinnitus, hiperacusia e diplacusia⁹⁹ e, com a manifestação desses sintomas, sua satisfação profissional também é afetada. Koskinen argumenta que, ainda que os músicos estejam conscientes da necessidade do uso de proteção, na prática poucos deles usam: “os músicos assumem o risco de perda auditiva e de sintomas auditivos voluntariamente em troca de uma execução perfeita”¹⁰⁰ (KOSKINEN, 2010, p. 62). Isto expõe um grave problema do mundo da música que, urgentemente, precisa ser transformado: a ideia problemática de perfeição, que acaba levando, em situações extremas como essa, a se pagar um alto preço em termos da própria saúde. Seres humanos não são máquinas. Seres humanos têm seus limites e estes precisam ser respeitados. A música, antes de uma técnica perfeita (seja lá o que for isto), é um produto para a satisfação e o bem-estar, tanto de quem a ouve, quanto de quem a produz. A resolução desse problema deve partir de uma ampla reformulação da formação do músico, desde a sua base. Deve-se conscientizar os professores de instrumentos que a música é uma ação *de e para* humanos e que a integridade dos seres que a fazem e a escutam deve ser preservada, acima de qualquer coisa. As pessoas de outras áreas e, particularmente, da área da saúde, olham para a música como uma atividade produtora de vida. Contrariamente, em muitos casos, os músicos se portam como a exceção a essa visão, transformando suas obsessões com a excelência do resultado em algo com mais importância até que a própria vida. Essa prática, muito semelhante à exploração do trabalho por parte dos capitalistas, deve, imediatamente, ser revista. Música é sinônimo de vida, não de morte. Perfeição é estar vivo e com saúde e bem-estar: a música não deve ficar apartada das devidas considerações éticas que perpassam suas práticas.

Estudando músicos em sua fase de formação, Amorim identificou que, já nessa etapa inicial, esses futuros profissionais sofrem exposição a níveis inadequados de ruído: “Em geral,

⁹⁹ Diplacusia: desordem perceptiva pela qual a pessoa ouve o mesmo som de maneiras diferentes em cada ouvido.

¹⁰⁰ Musicians take the risk of HL and hearing symptoms willingly in order to perform perfectly.

os resultados obtidos indicam que os alunos estão em risco de PAIM¹⁰¹, enfatizando a urgência de intervir nestes ambientes e mostrando que essa problemática é ainda maior nos alunos, comparativamente com as orquestras profissionais” (AMORIM, 2013, p. 48). A autora indica que os alunos de percussão e de sopros de metais se expõem a níveis mais altos de intensidade sonora do que os demais instrumentos da orquestra (AMORIM, 2013, p. 48) e adverte que,

As principais fontes de ruído para os alunos são os próprios instrumentos, sendo portanto essencial a utilização de surdinas nos mesmos ou a colocação de barreiras acústicas nos locais em que os alunos estão a tocar. Além disso, é importante que os amplificadores sejam colocados mais longe dos alunos, nomeadamente nas orquestras de jazz, de modo a diminuir a sua exposição (AMORIM, 2013, p. 49).

Estudos realizados com músicos de orquestra confirmam o risco de perda auditiva. Dario Morais, Jose Ignacio Benito e Ana Almaraz, em um estudo com 65 voluntários da Orquestra Sinfônica Castilla y León, descobriram que o nível sonoro da orquestra ficava acima do permitido por lei e que, particularmente, os violinistas e violistas apresentavam significativas perdas auditivas no ouvido esquerdo (MORAIS, BENITO & ALMARAZ, 2007).

Em uma pesquisa realizada com músicos de cinco orquestras diferentes, Jesper Schmidt e colegas realizaram medições que indicaram que, ainda que a maior parte dos músicos tivesse uma audição acima do esperado, por outro lado os resultados indicaram elevações do limiar de audição e um significativo risco de perda auditiva induzida pelo ruído. Os autores encontraram valores significativamente elevados no limiar de escuta para os trompetistas e para os primeiros violinistas. No caso dos violinistas, as principais alterações foram descobertas apenas para o ouvido esquerdo (SCHMIDT et al, 2014).

Jesper Hvass Schmidt, Helene Paarup e Jesper Bælum, em um estudo populacional com 325 participantes de 5 orquestras dinamarquesas, encontraram uma alta prevalência de tinnitus (35%) em relação à população estudada. Os autores indicam que a ocorrência de tinnitus, bem como sua severidade, nos músicos de orquestra, está relacionada com a exposição ao som durante o decorrer da vida e ressaltam que sua ocorrência não está diretamente relacionada com a perda auditiva (SCHMIDT, PAARUP & BÆLUM, 2019), ainda que possa ser considerado como um marcador preliminar para a sua ocorrência (SCHMIDT, PAARUP & BÆLUM, 2019, p. 89).

¹⁰¹ Perda auditiva induzida pela música.

Como se pode constatar, a música também oferece risco à saúde, se a emissão de seus sons exceder os limites de segurança para a audição, seja para os profissionais da área ou para os ouvintes em geral. O cuidado e a prevenção são ferramentas imprescindíveis para evitar futuros agravos para a saúde, seja na forma direta de perda auditiva, seja como efeito indireto para outros tipos de doenças, conforme discutido a respeito dos efeitos não auditivos.

Na seção seguinte serão abordados os efeitos do ruído para o envelhecimento humano.

4.1.6 Perda auditiva e envelhecimento

Há uma suposição comum, tradicional, de que a perda auditiva é uma fatalidade que acompanha o processo de envelhecimento: “a perda auditiva parece acompanhar o envelhecimento”¹⁰² (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 11). De acordo com essa premissa, a deficiência auditiva é inevitável e todos estão fadados a contraí-la com o progredir dos anos de vida.

A habilidade auditiva se deteriora com o aumento da idade virtualmente em todos os membros das populações humanas e esta deterioração acelera em pessoas mais velhas. Em adultos jovens, até a idade de 40 anos, este processo é lento e não resulta em níveis significativos de perda auditiva¹⁰³ (RYDZYNSKI & JUNG, 2008, p. 26).

Essa suposição é tão arraigada que chega a ser considerada inevitável: “De todas as mudanças nos sentidos que ocorrem com a idade, a deterioração na audição é, talvez, a mais esperada e, de fato, o declínio mais aceito”¹⁰⁴ (HOWARTH & SHONE, 2006, p. 166)”.¹⁰⁴

A perda auditiva relacionada à idade, também conhecida como presbiacusia, ocorre a partir de transformações na cóclea e no sistema auditivo central, ocasionadas pelo envelhecimento, que acarretam prejuízos na audição. Esses prejuízos podem ser ampliados pela coexistência de doenças que acompanham o envelhecimento (arteriosclerose, disfunção metabólica, diabetes mellitus, hipertensão, entre outras), pelo uso de drogas ototóxicas (anti-inflamatórios não esteroidais, diuréticos, entre outras) e pela exposição ao ruído (HOWARTH & SHONE, 2006, p. 167; LIU & YAN, 2007, p. 188). Seus efeitos se iniciam nas frequências altas e progridem para as frequências baixas (LIU & YAN, 2007, p. 190).

¹⁰² Hearing loss appears to accompany ageing.

¹⁰³ Hearing ability deteriorates with increasing age in virtually all people and this deterioration accelerates for older people. In young adults, up to the age of 40, this process is slow and leads to negligible levels of hearing impairment.

¹⁰⁴ Of all the changes in the senses that occur with age, deterioration in hearing is perhaps the most expected and indeed the most accepted decline.

Estimativas apontam para uma prevalência de presbiacusia de 23% entre idosos na faixa entre 65 e 75 anos de idade, enquanto na faixa de idade superior aos 75 anos essa prevalência subia para 40% (SEIDMAN, AHMAD & BAI, 2002). Kevin Ohlemiller indica que, nos Estados Unidos, a proporção de idosos com a idade de 65 anos afetados com perda auditiva é ainda maior, estando por volta de 40% dessa população (OHLEMILLER, 2002, p. 444).

Sabe-se, também, que a frequência de presbiacusia varia em cada país: “Esta discrepância foi atribuída a muitos fatores, tais como genética, dieta, fatores socioeconômicos e variáveis ambientais” (SEIDMAN, AHMAD & BAI, 2002).

Estudando duas coortes, uma que acompanhou longitudinalmente idosos na faixa etária entre 70 e 88 anos e outra com idosos com 70 anos, Sixt & Rosenhall identificaram uma importante influência dos fatores socioeconômicos.

Pessoas provenientes de classes sociais mais altas e com maior nível educacional tinham melhor audição que aquelas pertencentes à extratos sociais mais baixos e com menor nível educacional. Pessoas sem sintomas de qualquer doença tinham melhor audição que aquelas com sintomas e sinais de doenças. Aquelas que morriam dentro de quatro ou cinco anos após a seção de teste tinham pior audição que aquelas que viviam mais. Em conclusão, o presente estudo mostrou correlações entre fatores socioeconômicos e de saúde de um lado e presbiacusia por outro¹⁰⁵ (SIXT & ROSENHALL, 1997).

Em contraposição à crença de que a perda auditiva era uma fatalidade inevitável, na década de 1960, Samuel Rosen e Pekka Olin relataram que, em seus estudos com a tribo Mabaan, do Sudão, que vivia em um ambiente silencioso, descobriram que seus integrantes não apresentavam perda auditiva decorrente do envelhecimento e, também, não desenvolviam pressão alta ou qualquer doença coronária (ROSEN & OLIN, 1965, p. 1052). Os autores também relataram que os membros da tribo apresentavam uma maior acuidade auditiva em comparação com os ocidentais (ROSEN & OLIN, 1965, p. 1053). Além disso, os autores levantaram a hipótese de que as mudanças em seus organismos deveriam ocorrer mais lentamente pelo fato de seu relógio biológico funcionar mais lentamente que o dos ocidentais (ROSEN & OLIN, 1965, p. 1054). O trabalho desses autores levou-os à conclusão de que, além da exposição ao ruído, a perda auditiva é decorrente das doenças coronárias, que, por

¹⁰⁵ Persons with higher social class affiliation and higher education had better hearing than those belonging to a lower social class and with no higher education. Persons without symptoms of any disease had better hearing than those with symptoms and signs of diseases. Those who died within four to five years after the test session had poorer hearing than those who lived longer. In conclusion, the present study has shown correlations between socioeconomic and health factors on the one hand and presbycusis on the other.

sua vez, são causadas pela dieta rica em gorduras saturadas e pelo estilo de vida (ROSEN & OLIN, 1965, p. 1067-1068).

A suposição desses autores continua sendo válida, por mais que os estudos no campo da deficiência auditiva relacionada com o envelhecimento tenham se ampliado nas últimas décadas.

A contribuição da exposição ao ruído para o desenvolvimento da deficiência auditiva relacionada à idade inicialmente foi sugerida por dois estudos realizados em tribos africanas isoladas que viviam em ambientes relativamente livres de ruído. A deficiência auditiva relacionada à idade parecia estar ausente naquelas tribos [Jarvis and Van Heerden, 1967; Rosen et al., 1962]. Essa noção não é unânime, já que subsequentes estudos mostraram que a deficiência auditiva relacionada à idade pode estar presente naquelas culturas, ainda que em menor proporção [Driscoll and Royster, 1984]¹⁰⁶ (VAN EYKEN, VAN CAMP & VAN LAER, 2007, p. 348).

Atualmente, a deficiência auditiva relacionada com a idade é compreendida como um problema complexo, resultante “[...] de vários tipos de degeneração fisiológica juntamente com os efeitos acumulados dos fatores ambientais, desordens de saúde e seu tratamento, tanto quanto com as diferenças interindividuais na suscetibilidade dos genes”¹⁰⁷ (LIU & YAN, 2007, p. 191). A presbiacusia também pode ser influenciada por fatores como o fumo, a pressão sanguínea elevada e os níveis de colesterol (LIU & YAN, 2007, p. 191).

No entanto, ainda que seja reconhecida como o mais comum entre os males que impactam as habilidades sensoriais na velhice (VAN EYKEN, VAN CAMP & VAN LAER, 2007, p. 345), a presbiacusia não é mais vista como inevitável.

Ainda que todos os indivíduos apresentem um firme declínio na habilidade auditiva com o envelhecimento, há uma grande variação quanto à idade de início, severidade da perda auditiva e progressão da doença [...] A perda auditiva relacionada com a idade sempre foi considerada uma desordem incurável e inevitável, vista como parte do processo natural do envelhecimento. Hoje em dia, é reconhecida como uma desordem complexa, com ambos os fatores ambiental e genético contribuindo para a etiologia da doença. Isto também significa que ela não é uma desordem inevitável. Pelo contrário, a perda auditiva relacionada à idade deve ser considerada como qualquer outra doença complexa com um tratamento possível e/ou uma natureza evitável¹⁰⁸ (VAN EYKEN, VAN CAMP & VAN LAER, 2007, p. 347).

¹⁰⁶ The contribution of noise exposure to the development of ARHI has initially been suggested by two studies performed in isolated African tribes living in relatively noise-free environments. ARHI appeared to be absent in those tribes [Jarvis and Van Heerden, 1967; Rosen et al., 1962]. This notion is not uncontroversial, since subsequent studies have shown that ARHI may be present in these cultures, albeit to a lesser extent [Driscoll and Royster, 1984].

¹⁰⁷ There is a general consensus that ARHL is the result of various types of physiological degeneration plus the accumulated effects of environmental factors, medical disorders and their treatment, as well as interindividual differences in susceptibility genes.

¹⁰⁸ Even though every individual shows a steady decline in hearing ability with ageing, there is a large variation in age of onset, severity of hearing loss and progression of disease [...] ARHI has always been considered to

Alguns autores a consideram um processo comum do desenvolvimento humano, mas, que, mesmo assim, é muito diferenciado para cada indivíduo.

O envelhecimento é uma consequência natural do processo de desenvolvimento de uma sociedade. Embora muitos adultos retenham uma boa audição conforme envelheçam, a perda auditiva relacionada com a idade – presbiacusia –, que pode variar em sua severidade, indo de tênue à substancial, é comum entre pessoas idosas. Há um considerável número de processos fisiopatológicos subjacentes às mudanças relacionadas à idade no sistema auditivo tanto quanto no sistema nervoso central. Muitos estudos têm sido dedicados à ilustração dos fatores de risco relacionados com a presbiacusia, tais como a hereditariedade, os fatores ambientais, as condições de saúde, os radicais livres e os danos do DNA mitocondrial. Deixada sem tratamento, a presbiacusia pode levar não apenas à redução da qualidade de vida, isolamento, dependência e frustração do idoso, mas também afetar a saúde das pessoas que convivem com ele¹⁰⁹ (HUANG & TANG, 2010).

Sabe-se que a exposição ao ruído é um fator importante para a presbiacusia, porém, devido a sua natureza multifatorial, não se sabe com clareza o quanto a exposição ao ruído participa em seu agravamento.

A perda auditiva relacionada com a idade tem uma etiologia complexa, incluindo fatores intrínsecos e extrínsecos. Entre os últimos fatores, a influência da exposição ao ruído tem sido há muito tempo referida como fator de importância. Uma certa influência do ruído na presbiacusia tem sido relatada em numerosos estudos por quase um século. Porém, é difícil identificar um único fator, como, por exemplo, os efeitos da exposição prolongada ao ruído com a duração de muitas décadas. O efeito do ruído é ambíguo. As interações entre a perda auditiva induzida pelo ruído e a perda auditiva relacionada com a idade são complexas, difíceis de se determinar e pouco compreendidas. Um grande problema é que a perda auditiva relacionada à idade é extremamente multifatorial¹¹⁰ (ROSENHALL, 2003).

be an incurable and an unpreventable disorder, thought to be part of the natural process of ageing. Nowadays, ARHI is recognized as a complex disorder, with both environmental and genetic factors contributing to the etiology of the disease. This also means that it is not an inevitable disorder. Instead, ARHI should be considered as any other complex disease with a possible treatable and/or preventable nature.

¹⁰⁹ Aging is a natural consequence of a society developing process. Although many adults retain good hearing as they aging, hearing loss related with age-presbycusis which can vary in severity from mild to substantial is common among elderly persons. There are a number of pathophysiological processes underlying age-related changes in the auditory system as well as in the central nervous systems. Many studies have been dedicated to the illustration of risk factors accumulating presbycusis such as heritability, environment factors, medical conditions, free radical (reactive oxygen species, ROS) and damage of mitochondrial DNA. Left untreated, presbycusis can not only lead sufferers to reduced quality of life, isolation, dependence and frustration, but also affect the healthy people around.

¹¹⁰ Age-related hearing loss has a complex aetiology including both intrinsic and extrinsic factors. Among the latter factors the influence of noise exposure has since long been regarded to be of importance. An influence of noise on presbycusis has been postulated in numerous reports for almost a century. However, it is difficult to identify one single factor, e.g. effects of prolonged noise exposure, with duration of many decades. The effect of noise is equivocal. The interactions between noise-induced hearing loss (NIHL) and age-related hearing loss are complex, difficult to determine, and poorly understood. One major problem is that age related hearing loss is extremely multifactorial.

Diante disso, a prevenção da exposição ao ruído ao longo da vida torna-se um fator crucial, pois o “dano ao sistema auditivo proveniente da prévia exposição ao ruído pode exacerbar a perda auditiva relacionada com a idade”¹¹¹ (HOWARTH & SHONE, 2006, p. 169). Desta forma, evitar a exposição ao excesso sonoro no decorrer da vida minimizará os danos que a senilidade poderá ocasionar (HOWARTH & SHONE, 2006, p. 170).

A importância da prevenção trará benefícios não somente para a audição propriamente, mas, também, para a vida do indivíduo como um todo, pois, como ressaltam Bamini Gopinath e colegas,

[...] a perda auditiva relacionada com a idade é associada com vários indicadores de bem estar negativo, incluindo a qualidade de vida reduzida, o isolamento social e os sintomas depressivos; porém, há escassez de dados populacionais derivados da associação entre perda auditiva e incapacidade funcional¹¹² (GOPINATH et al, 2012, p. 195).

Os autores chamam a atenção para o fato de que a perda auditiva é um fator que pode levar à perda de independência do indivíduo na velhice, chegando a prejudicá-lo ou, mesmo, impedi-lo de desenvolver tarefas básicas, tais como ir às compras ou usar um telefone (GOPINATH et al, 2012, p. 198). Em consonância, Liu & Yan (2007, p. 188) constata que “[...] a perda de audição diminui a qualidade de vida e, para a maior parte das pessoas afetadas pela deficiência auditiva, a perda auditiva tem consequências psicológicas, físicas e sociais”¹¹³.

A ocorrência concomitante de zumbido também é comum na deficiência auditiva ocasionada pelo envelhecimento, no entanto, conforme Rosenhall (2003), o aumento da ocorrência de tinnitus não é tão pronunciado quanto a perda auditiva.

Diante de todas essas evidências, podemos constatar que essa perda relativa ao envelhecimento tem múltiplas causas, sendo que uma delas é a exposição ao ruído. Portanto, o excesso de ruídos prevalente na contemporaneidade, além dos problemas já mencionados nas subseções anteriores, também pode contribuir para ou agravar o quadro de presbiacusia, pois “Há uma ampla evidência de que o ruído se constitui em um significativo risco para a saúde

¹¹¹ Damage to the auditory system from previous noise exposure may exacerbate age related hearing loss.

¹¹² [...] age-related hearing loss is associated with several indicators of negative well-being including reduced quality of life, social isolation and depressive symptoms [1–3]; however, there is a paucity of population derived data on the association between hearing loss and functional disability.

¹¹³ [...] loss of hearing lowers the quality of life, and for most hearing-impaired people the HL has psychological, physical and social consequences.

auditiva e seu efeito aditivo em combinação com a idade foi sugerido”¹¹⁴ (LIU & YAN, 2007, p. 190).

Esse risco se amplia em um cenário no qual cada vez mais a vida das pessoas é invadida por uma quantidade maior de ruídos provenientes das máquinas que são incessantemente inseridas em nosso cotidiano. A tão aclamada inclusão digital para os idosos – mais parecida com uma necessidade inventada (como muitas outras, tal qual é recorrente em um mundo cada vez mais consumista, em que a vontade de consumir precisa ser constantemente fabricada e renovada) do que realmente uma necessidade –, que visa atrair as gerações que não haviam se acostumado com os aparatos digitais para o grupo de usuários desses produtos, particularmente os computadores e celulares, é um dos principais perigos para a ampliação da presbiacusia, uma vez que os idosos passarão a incluir em seu cotidiano os ruídos do celular e da perigosa escuta por fones de ouvido.

4.1.7 O ruído malsão

Tomando como base as evidências referidas nesta seção, fica patente que o ruído é um problema de saúde pública. Conforme comprovado por inúmeras pesquisas, o ruído faz mal à saúde e, inclusive, pode induzir à morte, se for considerado que a perda auditiva pode levar à não percepção dos perigos que o ambiente apresenta aos indivíduos e, principalmente, se for levado em conta os efeitos não auditivos, em especial as doenças cardiovasculares, que são, atualmente, responsáveis pelas maiores taxas de morbimortalidade no mundo.

Diante de tais constatações, fica evidente que não é factível considerar os estudos realizados no campo da Ecologia Sonora como um “moralismo estético” – de acordo com as considerações da pesquisadora Marie Thompson, discutidas no capítulo precedente –, haja vista que se constituem em uma iniciativa lúcida voltada para o enfrentamento de um conjunto de problemas que estão na ordem do dia.

O educador musical tem uma grande responsabilidade a assumir nesse processo, uma vez que os músicos são os profissionais que têm excelência na percepção dos sons.

Além disso, conforme reiteradamente exposto, o ruído do tráfego nas cidades é deletério para a saúde, uma vez que a exposição prolongada a esse poluente é a maior causa dos efeitos não auditivos aos seres humanos. Portanto, a partir do ponto de vista da saúde, não é plausível defender os sons da cidade como uma mera questão de perspectiva.

¹¹⁴ There is ample evidence that noise constitutes a significant risk to hearing health and its additive effect in combination with age has been proposed.

Se “o ar das grandes cidades é cancerígeno”¹¹⁵, como disse João Vicente de Assunção, de maneira semelhante pode-se dizer que o som das grandes cidades é tóxico para a vida, pois, se o professor Assunção identifica que as transformações tecnológicas alteraram o ambiente de tal maneira que o ar que se respira tem se tornado quase que impróprio para a vida, o mesmo pode ser estendido à sua resultante sonora.

As raízes do excesso de ruídos se encontram nas idiossincrasias da cultura ocidental e seu desrespeito pela natureza. Esse desrespeito é direcionado, também, à natureza humana, cujo organismo não está preparado para a quantidade e a intensidade da massa de ruídos presente na atualidade, pois, como foi visto a partir do pensamento de Steven Mithen, o organismo humano está adaptado, evolutivamente, ao cenário do Pleistoceno, o grande período geológico pré-histórico dentro do qual essa espécie evoluiu pela maior parte de seu tempo de existência.

Tendo abordado nesta seção os efeitos negativos do ruído para a saúde, na segunda seção deste capítulo será a vez de se discutir os efeitos benéficos das paisagens sonoras para a saúde e o bem-estar humanos.

4.2 Sons que fazem bem

Na primeira parte deste capítulo foram enfocados os efeitos deletérios do ruído para a saúde, abrangendo seus efeitos auditivos e não auditivos e a tipificação da ocorrência do ruído de acordo com suas fontes (ocupacional, ambiental e social), além da relação entre a perda auditiva e o envelhecimento humano.

Conforme discutido, o ruído ambiental, principalmente aquele proveniente do tráfego de veículos, é o tipo de ruído com o maior impacto na saúde humana, haja vista a sua prevalência nos ambientes urbanos na atualidade. Foi visto, também, que há uma tendência de crescimento do ruído social, presente nas atividades de lazer, o qual, nas últimas décadas, tem assumido papel de importância equiparável ao do ruído ambiental no tocante aos seus efeitos negativos para a saúde pública.

Não obstante esses efeitos prejudiciais há, também, um aporte crescente de pesquisas voltadas para compreender os efeitos benéficos do som, para além dos já conhecidos benefícios da música. De acordo com Payne,

¹¹⁵ Comunicação pessoal. Frase proferida pelo professor João Vicente de Assunção, há alguns anos atrás, em uma aula ministrada por ele na disciplina de Saúde Ambiental – recurso ar, na Faculdade de Saúde Pública da USP.

[...] paisagens sonoras podem prover efeitos positivos, mais que simplesmente a ausência de um efeito negativo e isto pode ocorrer independentemente do nível sonoro. Pode ser que as paisagens sonoras positivas possam realçar o humor de uma pessoa, ativar uma memória agradável de uma experiência passada, ou permitir que uma pessoa relaxe e se recupere, cognitiva e fisiologicamente¹¹⁶ (PAYNE, 2013, p. 255).

Nesta segunda parte serão apresentadas algumas das pesquisas voltadas aos efeitos benéficos do som, de forma a se contrabalancear o amplo repertório de estudos voltados para os aspectos negativos à saúde atribuídos ao excesso de ruídos discutido na primeira parte do capítulo.

4.2.1 As paisagens naturais e seus sons benéficos

No capítulo anterior foram apresentadas, de maneira introdutória, algumas pesquisas que indicam que há uma preferência humana por sons naturais em relação aos sons das cidades. Nesta seção, como esse assunto é a temática central, o repertório de pesquisas correlacionadas será ampliado e a discussão, aprofundada.

É importante dizer que muitas pesquisas relacionadas com as paisagens não fazem referência direta ao som, o que é bastante curioso, pois parece que uma grande parcela dos pesquisadores ainda realizam pesquisas surdas, que apenas enxergam a paisagem visual, deixando de escutar a paisagem sonora, indissociável dela. Por mais que não seja aceitável, isso é compreensível, pois é típico da tradição cartesiana da ciência ocidental escolher apenas um aspecto da realidade e rejeitar os demais. E o som foi um elemento rejeitado ao longo de toda a modernidade, que deu primazia à imagem. Porém, esse tipo de abordagem, atualmente, tem sido refutado e já existe um grande aporte de pesquisas que, principalmente nos últimos dez anos, “descobriram” que o som existe. Mesmo o campo da saúde, tradicionalmente enraizado em uma matriz intensamente cartesiana/biologicista, tem demonstrado sinais de abertura e alguns pesquisadores dessa área ultimamente “descobriram” o legado dos estudos de Schafer (ainda que raramente façam a referência ao seu pioneirismo, o que, também é compreensível à luz da tradição cartesiana¹¹⁷), como foi indicado na seção 2.4.3.

¹¹⁶ [...] soundscapes may provide positive effects, rather than just the absence of a negative effect and this may be irrespective of the sound level. Perhaps positive soundscapes may enhance a person's mood, may trigger a pleasant memory of a prior experience, or allow a person to relax and recover, both cognitively and physiologically.

¹¹⁷ Ao longo de minha experiência de formação e, também, com alguns trabalhos realizados no campo da saúde pública, me deparei inúmeras vezes com atitudes de surpresa e mesmo de espanto por parte de profissionais

Por outro lado, há pesquisadores bastante conscientes desse fato, como é o caso de Eleanor Ratcliffe, Birgitta Gatersleben & Paul Sowden que, em seu estudo ressaltam que, ainda que a maioria das pesquisas da área leve em consideração apenas os aspectos visuais, o som precisa ser considerado, pois, “os sons da natureza podem estar intrinsecamente ligados ao ambiente em que os seres humanos evoluíram e à condição de estar vivo”¹¹⁸ (RATCLIFFE, GATERSLEBEN & SOWDEN, 2013, p. 222). Tal afirmação remete às colocações de Mithen e Krause, anteriormente discutidas, a respeito do papel vital que os sons desempenharam ao longo da evolução humana.

E, no tocante à receptividade humana em relação às paisagens naturais ser relacionada à evolução, há uma importante menção a ser feita. Ainda que essa concepção tenha sido reforçada nas últimas décadas, Yannick Joye e Agnes van den Berg (2011, p. 267) levantaram um questionamento ao defenderem que os ambientes com vegetação são afetivamente mais bem avaliados pelos humanos porque o seu sistema visual processa os aspectos visuais desses ambientes melhor do que as características visuais de cenários urbanos e não por conta de uma resposta afetiva herdada. De acordo com esses pesquisadores,

[...] os ambientes naturais são frequentemente caracterizados por um profundo grau de previsibilidade/redundância, enquanto que os cenários urbanos frequentemente tendem a consistir de objetos/processos perceptualmente divergentes, que competem pela atenção visual e, portanto, tornam a cena substancialmente mais difícil de compreender e processar¹¹⁹ (JOYE & VAN DEN BERG, 2011, p. 267).

Os autores conjecturam, ainda, que esse processamento pode ser facilitado em decorrência de as imagens naturais serem constituídas por elementos fractais (JOYE & VAN DEN BERG, 2011, p. 267). Todavia, esta é uma pesquisa surda, na qual os autores não fazem menção alguma ao som.

Há uma ampla concordância entre os estudiosos da área de que os ambientes naturais oferecem melhores benefícios às condições fisiológicas, psicológicas e de restauração do

daquela área ao saberem que nós, músicos, “também fazemos pesquisas”. Exemplos como esse evidenciam a concepção preconceituosa, subalternizante e, obviamente, fruto de um desconhecimento generalizado que a área, em grande parte (ainda que existam significativas exceções), olha para o campo da música e das artes, desqualificando o potencial e o fato de que essas áreas também produzem conhecimento. Diante disso, não é difícil compreender que aceitar que Schafer, um músico, foi pioneiro em um campo de conhecimento exitoso em fornecer explicações para o fenômeno do ruído – cujas abordagens cartesianas falharam em dar uma resposta satisfatória – seja uma tarefa bastante indigesta.

¹¹⁸ [...] sounds of nature may be linked intrinsically to the environment in which humans evolved and to a state of being alive.

¹¹⁹ [...] environments are often characterized by a deep degree of perceptual predictability/redundancy, whereas urban scenes often tend to consist of perceptually divergent objects/processes, which compete for visual attention and therefore make the scene substantially less easy to grasp and process.

bem-estar e da saúde em comparação com ambientes urbanos (PARK et al, 2011, p. 25; MARTENS, GUTSCHER & BAUER, 2011, p. 36), sendo, por isto, considerados como agradáveis.

Vários estudos têm constatado os efeitos deletérios do ruído ambiental para a saúde, mas algumas pesquisas têm, também, considerado os aspectos positivos do som, onde os sons naturais são consistentemente percebidos como agradáveis e o ruído tecnológico, na maioria das vezes, como desagradável¹²⁰ (ANNERSTEDT et al, 2013, p. 241).

Na literatura encontram-se estudos que demonstram que o organismo humano reage de forma diferente em ambientes naturais em comparação aos ambientes urbanos. Quando presente em um ambiente natural o organismo apresenta mais baixas concentrações de cortisol, diminuição da pressão sanguínea, diminuição da atividade do sistema simpático (responsável por colocar o organismo em situação de alerta, emergência e estresse), aumento da atividade do sistema parassimpático (responsável por fazer o organismo retornar ao estado de calma e estabilidade) e otimização da ação do sistema imune (PARK et al, 2011, p. 25), em comparação a quando está em um ambiente urbano. O mesmo ocorre em relação às emoções, com os estudos constatando que os sujeitos pesquisados experimentam emoções mais altamente positivas quando passam algum tempo em florestas do que quando em áreas urbanas, com a consequente diminuição da tensão, da ansiedade, de sentimentos de raiva e hostilidade, da fadiga, da confusão e da perturbação do humor (PARK et al, 2011, p. 31).

O estudo de Liisa Tyrväinen e colegas comprovou que, além do aumento dos sentimentos de restauração, vitalidade e de humor positivo, os ambientes verdes também proporcionam um aumento dos sentimentos de criatividade nos seres humanos em comparação aos ambientes urbanos (TYRVÄINEN et al, 2014, p. 8). De acordo com esses pesquisadores, os ambientes urbanos suscitam sentimentos negativos devido à “incoerência” de suas construções, em contraposição à harmonia dos ambientes naturais.

A conclusão geral de nosso experimento de campo é que estar em um ambiente urbano construído acarreta percepções de um ambiente incoerente e diminui os sentimentos de restauração e os sentimentos de vitalidade e de humor positivo, mesmo se as atividades nesse ambiente forem relaxantes (ver e caminhar em baixa velocidade). Pelo contrário, os parques urbanos com árvores velhas e vistas naturais e o bosque urbano foram percebidos como mais coerentes e como ambientes mais apropriados para a restauração e para suscitarem sentimentos de vitalidade e criatividade. Os resultados de nosso experimento sugerem que os grandes parques

¹²⁰ Several studies have proven the detrimental health effects of environmental noise, but some research has also considered positive aspects of sound where natural sounds are consistently perceived as pleasant and technological noise as mostly unpleasant.

urbanos (mais de 5 hectares) e os grandes bosques urbanos apresentam efeitos positivos para o bem-estar dos habitantes urbanos, e, em particular para as mulheres saudáveis de meia-idade. Os resultados sugerem que passar um tempo em áreas verdes urbanas após o trabalho tem efeitos de redução do estresse. Isto significa que os parques e bosques urbanos deveriam ser facilmente acessíveis para os residentes¹²¹ (TYRVÄINEN et al, 2014, p. 8).

Payne destaca que os sons naturais, geralmente, são preferidos pelos seres humanos em relação aos sons urbanos e que ambientes com paisagens sonoras predominantemente compostas de sons naturais tendem a ser mais restauradores do que os ambientes urbanos (PAYNE, 2013, p. 256).

Payne e Bruce afirmam que “quanto mais vegetação houver e mais biodiverso for o local de estudo, mais baixos serão os níveis sonoros e melhores serão as avaliações da quietude percebida”¹²² (PAYNE & BRUCE, 2019, p. 17).

Qi Meng, Yang Sun & Jian Kang demonstram que o “conforto acústico criado pelos sons naturais é o mais preferível, enquanto o conforto acústico dos sons do tráfego e dos sons mecânicos é o menos preferível”¹²³ (MENG, SUN & KANG, 2017, p. 1489).

Em sua pesquisa, Joo Young Hong e colegas salientam que os sons naturais, como o canto dos pássaros ou os sons de água, podem melhorar a qualidade da paisagem sonora de um local, pois desviam a atenção das pessoas do ruído urbano, possivelmente evocando apreciação e prazer na escuta (HONG et al, 2017, p. 2).

Mediante sua característica benéfica, os sons naturais frequentemente são empregados pelos arquitetos paisagísticos, planejadores urbanos e profissionais do *design* para mascarar¹²⁴ sons indesejáveis ou prejudiciais, como os do tráfego de veículos, entre outros. Na mesma pesquisa, acima referida, Hong e colegas investigaram a capacidade dos sons naturais mascararem o ruído do tráfego e descobriram que, entre os participantes, os sons de água eram preferidos em relação aos sons de pássaros e insetos: “Pode ser deduzido que a

¹²¹ The overall conclusion of our field experiment is that being in a built-up urban environment brings about perceptions of an incoherent environment and decreases feelings of restorativeness, feelings of vitality and positive mood, even if the activities themselves in this environment were rather relaxing (viewing and low-speed walking). On the contrary, the managed urban parks with old trees and natural views and the urban woodland were perceived as more coherent and were better environments for restoration and for having feelings of vitality and creativity. The results of our experiment suggest that the large urban parks (more than 5 ha) and large urban woodlands have positive well-being effects on urban inhabitants, and in particular for healthy middle-aged women. The results suggest that spending time in urban green areas after work has stress-reducing effects. This means that urban parks and woodlands should be easily accessible for residents.

¹²² [...] the more vegetation and more biodiverse the study site (as assessed by the authors), the lower the sound levels and the perceived quiet ratings.

¹²³ The acoustic comfort created by natural sounds is the most preferable, whereas the acoustic comfort of traffic sounds and mechanical sounds is the least preferable.

¹²⁴ Mascarar significa tirar a preponderância de um ou alguns sons indesejáveis e transferir a atenção do ouvinte para outros sons, mais desejáveis.

visibilidade dos recursos de água é um fator importante para usar os sons de água como mascaradores, enquanto a visibilidade dos pássaros e insetos não é um fator importante para avaliar a aptidão dos sons de pássaros”¹²⁵ (HONG et al, 2017, p. 6). No entanto, deve-se salientar que o mascaramento dos sons é uma técnica que funciona apenas para ruídos de baixa amplitude, uma vez que, ao ultrapassar certo limite de ruidosidade (em torno de 65 ou 70 dB(A)) o mascaramento não trará resultados positivos. Em outras palavras, utilizar um som agradável no lugar de um ruído não surtirá benefícios para a saúde se o som agradável exceder os limites de segurança para a audição, tornando-se, ele também, um ruído e, talvez, exercendo efeito ainda mais deletério para a saúde, pois as pessoas o ouvirão de maneira mais receptiva (tome-se, como exemplo, o citado programa de inclusão de música nos vagões do metrô paulistano).

Os efeitos positivos da exposição às paisagens com recursos de água foram mais profundamente estudados por Radsten-Ekman, que defende que esses cenários, seja em ambientes naturais ou urbanos, apresentam propriedades restauradoras para o bem-estar e para a saúde dos seres humanos e devem ser usados para melhorar a paisagem sonora (RADSTEN-EKMAN, 2015, p. 20).

Mais um exemplo que enfatiza a importância dos recursos de água vem da pesquisa de Stephanie Wilkie & Andri Stavridou. Esses pesquisadores empregam a “teoria da restauração da atenção” (em inglês, ART – Attention Restoration Theory)¹²⁶, de Kaplan, e afirmam que, em geral, os ambientes naturais são benéficos para o bem-estar humano, porém, esse benefício é encontrado particularmente em locais que têm água presente (WILKIE & STAVRIDOU, 2013, p. 167). Um aspecto adicional que esses estudiosos descobriram é que o ambiente urbano também pode oferecer benefícios para a recuperação da atenção, se ele for o local de preferência da pessoa e se houver acesso a espaços verdes ou que, ao menos, estejam à vista dos moradores (WILKIE & STAVRIDOU, 2013, p. 169). Os autores levantam a hipótese de que a identidade que um indivíduo estabelece com um local também influencia positivamente o poder de restauração desse local para a sua saúde (WILKIE & STAVRIDOU, 2013, p. 164).

Além dos sons de água, um grande número de pesquisadores tem ressaltado o potencial que o canto dos pássaros apresenta para a restauração da saúde e do bem-estar.

¹²⁵ It can be deduced that visibility of water features is important factor to use water sounds as maskers, while visibility of birds and insects is not important factor to evaluate suitability of bird sounds.

¹²⁶ Segundo essa teoria os ambientes naturais são mais propícios a recuperar a atenção dirigida em comparação aos ambientes urbanos devido ao fato de possuírem características que estimulam a atenção involuntária nos indivíduos.

Payne e Bruce destacam que as áreas silenciosas em grandes aglomerados urbanos oferecem, além da quietude, também a possibilidade de se escutar outros sons, particularmente os de pássaros, que dificilmente estarão presentes em outras regiões do âmbito urbano e podem ter um efeito benéfico para a saúde e o bem-estar das pessoas (PAYNE & BRUCE, 2019, p. 2).

Ratcliffe, Gatersleben & Sowden afirmam que “[...] ouvir sons individuais de pássaros é suficiente para gerar associações com ambientes restauradores, incluindo flora, fauna, topografia e clima, tanto quanto atividades dentro daqueles ambientes”¹²⁷ (RATCLIFFE, GATERSLEBEN & SOWDEN, 2016, p. 143). Em outra pesquisa, os mesmos autores estudaram a relação entre o canto dos pássaros e o alívio do estresse e a restauração da atenção dirigida a partir da Teoria da Restauração da Atenção (ART), de Kaplan, e da Teoria da Recuperação do Estresse (SRT), de Ulrich. Os pesquisadores concluíram que o canto dos pássaros instiga a fascinação¹²⁸ de uma pessoa e, por isto, funciona como uma fonte de foco alternativo para a atenção do indivíduo, promovendo, desta forma, a recuperação de sua atenção dirigida (RATCLIFFE, GATERSLEBEN & SOWDEN, 2013, p. 225). Para esses estudiosos, os cantos dos pássaros fazem parte do imaginário humano desde tempos imemoriais e trazem consigo significados e representações; no entanto, os autores advertem que seus sons são interpretados diferentemente de acordo com a cultura e, ainda que a maior parte dos cantos receba conotação positiva, há, também, sons de pássaros que são interpretados de maneira negativa, como o piado da coruja, para muitas culturas (RATCLIFFE, GATERSLEBEN & SOWDEN, 2016, p. 138). Ou seja, seu trabalho indica que há sons no mundo natural que indicam ameaça.

Em muitos lugares do mundo os gestores e planejadores urbanos têm investigado maneiras de se atenuar o excesso de ruídos produzidos nos espaços urbanos. Em um estudo de 2019, Counts & Newman discutiram a possibilidade de os parques urbanos servirem como atenuantes do ruído dos arredores e como espaços protegidos da poluição sonora da cidade para as pessoas conviverem e experimentarem bem-estar em seu interior. Os estudiosos indicam a necessidade de gestão da paisagem, envolvendo a topologia, o florestamento, a adição de espaços com água e transformações que propiciem a presença de pássaros, de forma a se alcançar os melhores resultados em termos acústicos e reduzir a incidência de altas

¹²⁷ [...] listening to individual bird sounds is sufficient to generate associations with wider restorative environments comprising flora, fauna, topography, and climate, as well as activities within those environments.

¹²⁸ Conceito desenvolvido pelos psicólogos ambientais Stephen e Rachel Kaplan que, segundo Gressler & Günther, é a “atenção involuntária, que não exige esforço ou inibição de estímulos concorrentes, que permite ao sistema de atenção fatigado descansar e restaurar a capacidade de atenção dirigida” (GRESSLER & GÜNTHER, 2013, p. 490).

intensidades sonoras vindas do ambiente externo (COUNTS & NEWMAN, 2019, p. 50-59). Segundo Counts & Newman, os achados de sua pesquisa indicam que, além de poderem mitigar a poluição sonora por meio de uma gestão adequada de seu *design*, os parques urbanos também são importantes por oferecerem às pessoas alternativas para se engajarem socialmente em espaços externos (COUNTS & NEWMAN, 2019, p. 59).

Cerwén salienta que os milenares jardins japoneses trazem características positivas de atenuação dos ruídos externos. De acordo com o autor, esses jardins têm seu ambiente sonoro interno isolado do exterior ruidoso pelo uso de paredes de vegetação (*garden walls*) e pela extensiva presença de musgo (que absorve os sons). Além disso, estimula-se que os visitantes mantenham silêncio durante a visita, o que, em muitos casos, é enaltecido pela prática de atividades religiosas nesses espaços. Outra característica que contribui para a tranquilidade do ambiente é o uso de ferramentas manuais para a manutenção do parque, evitando-se o emprego de máquinas (CERWÉN, 2020, p. 5). O arquiteto indica, ainda, que nos jardins japoneses é possível experimentar os chamados “sons quietos” (*quiet sounds*), cuja noção, segundo ele,

[...] foi derivada dos jardins dos templos do Budismo Zen, onde são usados em abundância, ainda que também possam ser experimentados ocasionalmente em outros jardins. A maior parte dos sons quietos se relaciona com a água, tal como os pequenos riachos, gotejamentos ou quedas d’água em miniatura¹²⁹ (CERWÉN, 2020, p. 8).

Os “sons quietos”, ao remeterem à audição de sons sutis e ricos em detalhes e dinâmicas, solicitam uma escuta atenta, sendo isso possível apenas em ambientes nos quais o ruído ambiental é baixo (CERWÉN, 2020, p. 8).

Vários estudiosos têm investigado a potencialidade dos parques e florestas situados no perímetro urbano funcionarem como ambientes restauradores da saúde e do bem-estar dos frequentadores. Hyun Jin Lee e colegas realizaram uma pesquisa que investigou os efeitos de um programa de terapia florestal em um grupo de mulheres de meia idade sul coreanas. Segundo os autores, as participantes reportaram que sua sensibilidade nos âmbitos visual, auditivo, olfativo e tátil foi restaurada a partir do contato com os elementos naturais e, também, por meio da experiência de ficar em silêncio na floresta (LEE et al, 2019, p. 388). De acordo com os pesquisadores,

¹²⁹ [...] was derived from Zen Buddhist temple gardens where they are used in abundance, albeit they can also be experienced occasionally in other gardens. Most quiet sounds relate to water, such as small streams, drops, or miniature waterfalls.

As características da floresta que elas experimentaram como fascinantes incluíram a luz do sol penetrando em meio às árvores, o som do vento, o céu e o ar limpo que podiam ser vistos e inalados quando elas estavam deitadas no chão da floresta, e o som de seus passos no solo¹³⁰ (LEE et al, 2019, p. 388).

Em sintonia com esses autores, Ann Ojala e colegas indicam que caminhadas em espaços verdes são atividades promotoras de bem-estar e, pautados em sua pesquisa de campo, recomendam essa prática após uma jornada de trabalho como contrapeso ao estresse produzido ao longo do dia e solicitam a atenção dos planejadores urbanos para que as cidades sejam repensadas de forma a se disponibilizarem espaços como esses em locais de fácil acesso para a população (OJALA et al, 2019, p. 68).

E, em consonância com todos esses estudos, Oleg Medvedev, Daniel Shepherd & Michael Hautus reforçam que o ambiente sonoro apresenta um potencial de aliviar o estresse, promovendo a restauração das funções fisiológicas nos seres humanos e que “[...] a relação entre as características sonoras e a avaliação subjetiva é importante ao se considerar as paisagens sonoras nos espaços públicos”¹³¹ (MEDVEDEV, SHEPHERD & HAUTUS, 2015, p. 26).

Foi abordada no capítulo anterior a questão levantada por parte de alguns pesquisadores do campo dos estudos do som contra a ecologia sonora, na qual aqueles pesquisadores censuravam as críticas de Schafer aos sons da cidade. Naquele capítulo argumentou-se a respeito do provável equívoco daqueles pesquisadores e, nesta etapa do texto, em que essa problemática ressurge com maior ênfase, é necessário realçar que é um consenso entre os especialistas dos campos aqui abordados que os ambientes naturais são benéficos à saúde humana, enquanto os ambientes urbanos são deletérios.

Todavia, afirmar que os seres humanos têm preferência pelos sons naturais não significa dizer que todos os seres humanos apresentam essa mesma tendência. Ojala e colegas salientam que há pessoas mais orientadas para o meio urbano do que para o meio natural (OJALA et al, 2019, p. 60), enquanto Fangfang Liu & Jian Kang indicam que em sua pesquisa alguns participantes de Hong Kong e do sudeste asiático afirmaram ter preferência por locais lotados de pessoas, outros por locais com vendedores ambulantes e, também, por mercados ruidosos (LIU & KANG, 2018, p. 43). Tome-se, também como exemplo, os frequentadores de espetáculos de músicas comerciais, como o *rock*, nos quais o volume alto é

¹³⁰ The characteristics of the forest they experienced as fascinating included the sunlight penetrating through the trees, the sound of the wind, the sky and clean air that could be seen and inhaled as they lay on the forest floor, and the sound of their steps on the soil.

¹³¹ [...] the relationship between sound characteristics and subjective assessment is important when considering soundscapes in public spaces.

apreciado, ainda que, conforme já tratado anteriormente, tal comportamento possa se refletir em possíveis danos à saúde.

4.2.2 A interação dos sons com os outros parâmetros sensoriais e seu benefício para a saúde

Outro fator, já mencionado, mas que merece ser trazido para a discussão, por se apresentar como fundamental para esta temática é a relação dos aspectos sonoros com outros parâmetros sensoriais. De acordo com Liu & Kang, “a consciência do ambiente total envolve a combinação de todos os sentidos, e uma avaliação razoável de um ambiente deveria ser baseada numa avaliação geral de múltiplos parâmetros”¹³² (LIU & KANG, 2018, p. 36). Meihui Ba e Jian Kang pontuam que “[...] é evidente que a estimulação sensorial positiva pode melhorar a avaliação de outro sentido, enquanto a estimulação sensorial negativa pode deteriorar a avaliação de outro sentido”¹³³ (BA & KANG, 2019, p. 325).

Em um estudo voltado para a interrelação entre diferentes percepções sensoriais, Ronghua Wang & Jingwei Zhao enfatizam que a audição e a visão são dois sentidos estreitamente relacionados:

Tomando como base a experiência da vida do dia-a-dia e/ou a hereditariedade, nossa audição e nossa visão são proximamente conectadas. A paisagem sonora tem uma associação visual e a paisagem visual tem uma associação auditiva. Ao ouvir um som os ouvintes podem tomar consciência da presença de elementos específicos no ambiente, e vice-versa, que é similar ao conceito de expectativa sonora proposto por Ren e Kang (2016), que indica que a expectativa sonora se refere à expectativa de se ouvir determinados sons quando se está em contato com a paisagem, em particular os sons que estão em harmonia com a paisagem visual. Os resultados do presente estudo parecem afirmar que quando a associação visual da paisagem sonora é consistente com a paisagem visual existente ou a associação auditiva da paisagem visual é consistente com a paisagem sonora, as combinações auditivo-visuais produzirão uma avaliação de preferência mais alta¹³⁴ (WANG & ZHAO, 2019, p. 6).

¹³² Total environmental consciousness involves the combination of all the senses, and a reasonable assessment of an environment should be based on an overall evaluation of multiple parameters.

¹³³ [...] it is evident that positive sensory stimulation can improve the evaluation of another sense, while negative sensory stimulation can deteriorate the evaluation of another sense.

¹³⁴ From the experience of daily life or/and heredity, our hearing and vision are closely connected. Soundscape had (sic) a visual association, and visual landscape has an auditory association. When hearing a sound, listeners may be made aware of the presence of specific elements in the environment, and vice versa, which is similar with the concept of sound-expectation proposed by Ren and Kang (2016) who indicate that sound-expectation refers to the expectation of hearing particular sounds when facing the landscape, in particular sounds which are in harmony with the visual landscape. The results of the present study seem to claim that when the visual association of soundscape is consistent with existing visual landscape or the auditory association of visual landscape is consistent with the soundscape, the auditory-visual combinations will produce a higher preference rating.

Procurando explorar outro tipo de relação do som, Ba e Kang realizaram um estudo a respeito da interação entre som e odor nos ambientes urbanos no qual descobriram que efeitos de mascaramento também acontecem entre os sentidos da audição e do olfato.

O efeito de mascaramento entre audição e olfato mostra que, quando um certo estímulo sensorial é muito forte em uma área, causando desconforto às pessoas, o devido aumento da intensidade de outro estímulo sensorial pode distrair a atenção dessas pessoas e, assim, melhorar o seu conforto. Quando ambos, som e odor, precisam ser melhorados, dar prioridade para o aumento do som ambiente pode ser mais útil para melhorar o conforto geral¹³⁵ (BA & KANG, 2019, p. 325).

Michon e Chebat descobriram que a combinação entre músicas e perfumes afeta positivamente o estímulo ao consumo em centros comerciais. Os pesquisadores observaram que as vendas aumentavam em centros comerciais nos quais os estímulos vindos de músicas e de fragrâncias dispersas no ambiente eram congruentes, ao passo que a incongruência entre os estímulos causava o efeito contrário (MICHON & CHEBAT, 2006 apud BA & KANG, 2019, p. 315).

Essas abordagens são muito importantes, pois a vida não é um experimento em laboratório. A presença humana no mundo se faz de corpo inteiro e a experiência que se tem de qualquer ambiente é constituída pela somatória e pela inter-relação das impressões recebidas de todos os sentidos, aliadas ao processamento mental desses estímulos, com a contribuição das memórias, emoções, sentimentos e racionalizações. O prazer de ouvir um pássaro cantando é indissociável do avistamento, quando possível, da ave com as suas cores e com o seu movimento, além de evocar a milenar admiração humana pela liberdade de voar que esses seres vivos possuem. A poluição sonora do tráfego de veículos não pode ser separada do mau cheiro dos gases emitidos pelos escapamentos dos veículos, da visão caótica de um engarrafamento e do temor do risco de atropelamento em uma grande via. A percepção do mundo não é fragmentada, ela é holística.

¹³⁵ The masking effect between audition and olfaction shows that when certain sensory stimuli in the area are too strong, causing people's discomfort, properly increasing the intensity of another sensory stimulus can distract people's attention and thus improve their comfort. When the sound and smell environment in the area both need to be improved, giving priority to improving the sound environment may be more helpful to improve the overall comfort.

4.2.3 A expectativa, o lugar, o sujeito e o contexto da escuta

O estudo de Wang & Zhao (2019) faz referência à importância da expectativa na escuta de uma paisagem sonora. Em consonância, Bruce & Davies salientam que a expectativa é um elemento central na percepção auditiva e, implicitamente, também chamam a atenção para o papel do contexto, reforçando que os diversos estímulos sensoriais participam conjuntamente em nossa experimentação do ambiente sonoro de um local.

Nossa reação em relação à paisagem sonora depende amplamente de nossa expectativa do espaço e dos eventos que ocorrem nele. Nós aprendemos como os lugares devem soar por meio da experiência e isto forma a competência, que afeta nossa percepção singular de um espaço naquele momento específico do tempo e através da competência e do contexto nós formamos uma expectativa de um espaço, e é através desta expectativa que tomamos decisões a respeito de uma avaliação positiva ou negativa do ambiente em que estamos¹³⁶ (BRUCE & DAVIES, 2014, p. 11).

O papel que a expectativa assume na percepção das paisagens sonoras é fundamental para a compreensão do que é um som “bom” e/ou um som “ruim”. Essa consideração remete ao cerne das preocupações da ecologia sonora, pois considerar a sua abordagem é colocar o ouvinte no papel central da análise, haja vista que é ele quem ouve e significa os sons dentro de seu contexto e experiência de vida e, dessa forma, sua relação com a paisagem sonora será, em grande parte, dirigida por suas expectativas.

Além do indivíduo e seu contexto pessoal, também é importante considerar o lugar em que a escuta acontece, pois, de acordo com Rebecca Cain, Paul Jennings & John Poxon, “[...] compreender como um lugar faz uma pessoa se sentir emocionalmente é, efetivamente, de maior uso para os planejadores e tomadores de decisões que a compreensão do sinal acústico da paisagem sonora”¹³⁷ (CAIN, JENNINGS & POXON, 2013, p. 233).

Em suma, se o indivíduo que escuta e o contexto (tanto pessoal quanto ambiental) em que se escuta não forem levados em conta, a análise se limitará a considerar apenas as fontes sonoras, o que é justamente a maneira de tratar o ambiente sonoro tradicionalmente empregada pelo campo da engenharia, que não se mostrou efetiva para a compreensão e o tratamento dos problemas da poluição sonora.

¹³⁶ Our reaction to the soundscape depends largely on our expectation of the space and the events in it. We learn how places should sound through experience, and this forms competence, which affects our unique perception of a space in that specific moment of time and through competence and context we form an expectation of a space, and it is through this expectation that we make decisions about the positive or negative evaluation of the environment we are in.

¹³⁷ [...] understanding how a place makes a person feel emotionally, is actually of more use to planners and decision makers than understanding the acoustical signal of the soundscape.

Nessa perspectiva, Cain, Jennings & Poxon ressaltam que,

A simples remoção dos sons negativos, porém, não é suficiente – se os sons negativos não forem substituídos por sons positivos, a paisagem sonora se tornará menos negativa, mas não necessariamente mais positiva¹³⁸ (CAIN, JENNINGS & POXON, 2013, p. 232).

Em outras palavras, o higienismo¹³⁹ sonoro é uma prática que não traz bons resultados, evidenciando que não basta a preocupação com os sons ruins, é necessário que a paisagem sonora seja abordada como um todo, de maneira sistêmica, incluindo, também, o indivíduo que a escuta, com toda a sua experiência de vida, percepções, memórias, expectativas, racionalizações, emoções e sentimentos. Essa abordagem é tão efetiva que mesmo pesquisadores de áreas da chamada “ciência dura” têm exortado a substituição dos métodos voltados para o controle do ruído, com base na medição dos níveis de decibéis, por abordagens direcionadas à criação/modelação da paisagem sonora (KANG, 2017, p. 191).

Aliás, essas considerações a respeito do campo da paisagem sonora são igualmente válidas para o campo da música, pois a apreciação de uma música está intimamente ligada à cultura e à experiência de um indivíduo. O que é uma grande música para uma pessoa pode não passar de um aglomerado de sons sem sentido e de mau gosto para outra.

A propósito, a analogia acima tecida entre música e paisagem sonora evoca algo que tem sido tangenciado neste trabalho, mas que não foi diretamente clarificado. A música não passa de uma paisagem sonora confeccionada voluntariamente pelos seres humanos, enquanto as paisagens sonoras naturais ou ambientais são música não tecida pela vontade humana, ainda que, muitas vezes, como no caso das paisagens sonoras urbanas, sejam influenciadas pelas ações humanas. Ou seja, música é uma paisagem sonora artificial enquanto a paisagem sonora é uma música natural ou incidental. Ambas são sons!

Enfim, diante de todas as evidências aqui apresentadas, seja na primeira ou nesta segunda parte do capítulo, depreende-se que, dependendo de como for a sua paisagem sonora, um lugar pode ser benéfico ou prejudicial à saúde e/ou ao bem-estar do ser humano.

Neste capítulo foram tratados os efeitos dos sons para a saúde e para o bem-estar humanos a partir dos campos da saúde pública, da psicologia ambiental, da arquitetura

¹³⁸ Simply removing negative sounds however, is not enough – if negative sounds are not replaced by more positive ones the soundscape can become less negative but not necessarily more positive.

¹³⁹ Termo utilizado no campo da saúde pública para designar práticas do poder público que têm em vista a sanitização dos espaços públicos de forma a conter o avanço de determinadas doenças, mas que, comumente, trazem como viés processos de gentrificação, ou seja, a remoção de pessoas pobres e miseráveis de locais públicos ou habitações que são consideradas de risco para a saúde pública sem que se tomem medidas de inclusão social para essas pessoas. No caso aqui empregado, simplifica-se para o sentido de limpeza.

paisagística e do planejamento urbano, principalmente, tendo como fios de costura a ecologia sonora e o pensamento sistêmico. Essa discussão se fez necessária dentro do discurso deste trabalho para justificar o que foi tratado nos capítulos anteriores, sobretudo para complementar a discussão a respeito da naturalização do ruído, de maneira a identificar os efeitos do som e do ruído na vida das pessoas.

Elucidadas as consequências do excesso de ruídos, chega, agora, o momento de se discutir as suas causas. Portanto, no capítulo a seguir será abordado o motivo da ocorrência de tantos ruídos na sociedade contemporânea, ou, colocando de outra maneira, quais relações sociais favorecem que continuamente se conviva com um excesso de ruídos e reiteradamente se amplie a quantidade, a frequência e a intensidade deles, a despeito do fato de esse fenômeno ser comprovadamente deletério para a saúde.

5 - O excesso de ruídos e a ilusão de progresso

No capítulo anterior foram discutidos os efeitos do ruído para a saúde, de forma a justificar a importância do tema abordado nesta tese e demonstrar que não se trata de um assunto isolado, que versa apenas a respeito de uma opinião individual ou, mesmo, uma queixa particular quanto ao incômodo que o excesso de ruídos pode causar, mas, sim, de um problema relevante (sistêmico!) que afeta profundamente a sociedade atual – até mesmo em termos da vida e da morte de seus integrantes. Avança-se, agora, um degrau a mais na discussão do problema aqui apresentado, de maneira a se fornecer uma possível resposta a mais uma das grandes questões que uma tese exige: o “por quê?”

Por que o excesso de ruídos ocorre? Qual a sua causa?

Nada acontece desvinculado de um contexto. Para entender um problema amplamente é necessário compreendê-lo sistemicamente, ou seja, elucidar o seu contexto, a sua inserção na realidade. Não se pode compreender um fato social sem o entendimento do momento e do meio em que ocorre. Na mesma medida, é impossível ter uma visão ampla e completa de uma música sem o discernimento da cultura da qual provém e, conseqüentemente, da realidade sociopolítica adstrita: toda música é, também, uma prática social e tentar considerar essa arte apenas de acordo com o antigo conceito de “música por música” é recair em um típico procedimento cartesiano, segundo o qual o mundo só pode ser conhecido a partir do ponto de vista parcial do especialista, que é totalmente o oposto da proposta de análise sistêmica e holística veiculada neste trabalho. Não é possível, por exemplo, fornecer uma explicação ampla a respeito do classicismo da música erudita ocidental tão somente por meio de características unicamente técnico/musicais – por exemplo, o sistema tonal – sob as quais ele se constituiu, mas, sim, encaixando essa música no contexto histórico/político/social em que ela ocorreu: o Iluminismo. Sabendo que figuras centrais desse movimento eram adeptas e entusiastas daquele sistema de ideias (por exemplo, Mozart, que também era da maçonaria, reconhecida por abrigar e fomentar as discussões dos iluministas), fica mais claro o porquê do uso da forma sonata, com sua busca de clareza de significado e organização, características fortemente defendidas pelos intelectuais entusiastas do “século das luzes”, que objetivavam o enaltecimento do esclarecimento em contraposição à “escuridão” do obscurantismo fundado na religião e na autoridade, o qual os iluministas e suas revoluções trataram de substituir. Outro exemplo, proveniente do mesmo período/tipo de música, é o do uso do baixo de

Alberti¹⁴⁰. Schafer indica que esse recurso foi uma escolha ecológica, mesmo que inconsciente, de uma sociedade que foi acostumada com o som do cavalgar dos cavalos das carruagens que trotavam as cidades e estradas da Europa naqueles tempos (SCHAFER, 2011a, p. 98). Não deve escapar a informação de que andar de carruagem era um privilégio das elites europeias da época¹⁴¹ e que tal transplante sonoro, das ruas para a música (da paisagem sonora para a música codificada, que, por sua vez, também é uma paisagem sonora¹⁴²), ocorreu no âmbito da música erudita, que era a música característica daquele meio social. Mais um exemplo, próximo do tempo atual, é o das composições baseadas na constituição de massas sonoras, que refletem as paisagens sonoras *lo-fi* dos espaços urbanos saturados de sons, sobretudo de veículos, típicos das grandes cidades e nos quais se perde a perspectiva devido à dissolução da diferenciação entre figura e fundo. A música não é um campo apartado dos demais e reconhecer sua inserção na realidade não prejudica, em nada, o fazer musical. Pelo contrário, é preciso elucidar as conexões e o papel do músico no todo da sociedade, pois cada campo do conhecimento é uma pequena parte do mosaico que compõe esse todo, e, se o músico se conscientizar de seu lugar nessa totalidade, estará mais fortalecido para legitimar a importância da música como área de conhecimento e conquistar um espaço de atuação em meio a uma sociedade na qual outras áreas adquiriram proeminência, sobretudo aquelas que fornecem suporte direto à constituição e manutenção do sistema capitalista, em suas várias facetas. Além disso, como diz Paula Molinari, pautada no trabalho de Alfred Wolfsohn, a arte é mais do que estética, pois remete ao processo da vida (MOLINARI, 2021, p. 46).

Portanto, para responder às duas perguntas propostas, será realizada uma breve imersão no universo sociopolítico atual de forma a compreender, resumidamente, quais forças dão origem, sustentação e viabilização para a existência do fenômeno do excesso de ruídos e sua consequente naturalização. No entanto, dado que a realidade sociopolítica atual se constitui de um cenário bastante amplo, a investigação será limitada por um recorte baseado na hipótese secundária desta tese, já apresentada em sua Introdução, que consiste na

¹⁴⁰ Tipo de acompanhamento bastante empregado no período Clássico da música erudita ocidental, baseado na execução diacrônica dos sons de um acorde em uma configuração rítmica bastante regular, recorrente, principalmente, no repertório para o piano.

¹⁴¹ Os mais pobres andavam, no máximo, de charretes, puxadas por um único cavalo, geralmente. Estas não tinham a opulência das carruagens e não exerciam o mesmo impacto sonoro, uma vez que, além de grandes, finamente decoradas e conduzidas por um profissional especializado, as carruagens eram guiadas por vários cavalos a sua frente.

¹⁴² A paisagem sonora engloba aquilo que tradicionalmente tem se chamado de música. A música é um subconjunto do total da paisagem sonora.

conjectura de que o excesso de ruídos na atualidade esteja associado com a cultura consumista e, acima de tudo, com a ideia de progresso.

Neste capítulo, portanto, a discussão chega ao ponto máximo de tensão, distendendo ao extremo os assuntos tratados. Em comparação com as formas musicais, particularmente com aquela que, talvez, seja a mais notória no campo da música erudita ocidental, a forma sonata, este capítulo funcionará de maneira parecida com uma seção de desenvolvimento, levando o texto ao seu clímax para, no capítulo seguinte, apresentar propostas para o tema que, até o fim deste, será conduzido à sua máxima envergadura.

Em consequência da magnitude, complexidade e diversidade do tema que se propõe a tratar aqui, seria possível iniciar a sua discussão a partir de qualquer um entre vários aspectos. Para facilitar o trajeto, será retomado o problema do ruído ambiental discutido no capítulo anterior, que é, talvez, o mais insidioso, pois afeta a todos, particularmente os habitantes dos grandes centros urbanos. O ruído ambiental está em toda parte e é, em grande parte, resultante de uma combinação de dois fatores: os aparatos tecnológicos, em excessivo número e altamente geradores de ruídos, e o comportamento dos humanos que utilizam e operam esses aparelhos de uma forma desresponsabilizada e invisibilizadora da coisa pública. Ou seja, o ruído ambiental e, conseqüentemente, o excesso de ruídos – que, em grande parte, é oriundo do primeiro – são reflexos de uma cultura que não regula o comportamento de seus indivíduos componentes, que tem sido baseado na apropriação do espaço público para fins privados.

Essa problemática do espaço público será, portanto, o ponto de partida para as discussões a serem realizadas neste capítulo.

5.1 O lixo e o ruído em um espaço de ninguém na sociedade líquido-moderna

Para amparar a discussão dessa questão, será empregada uma situação cotidiana experimentada pelo autor do texto. No início de uma certa manhã, poucas horas após ter encerrado um longo período, noite e madrugada adentro acordado, lendo e escrevendo algumas das páginas que antecederam a este capítulo, fui despertado de sobressalto (com o coração disparado) por um forte e contínuo ruído de motor vindo de fora. Logo em seguida ao sobressalto, como tem sido costume quando ouço ruídos muito fortes, peguei o sonômetro e verifiquei que, na entrada da minha janela, a intensidade do som era de 69 dB(A). Como foi argumentado antes, 69 dB(A) não é um valor tão alto em termos pontuais (ou seja, não causa

perda de audição em uma escuta descontínua, ainda que, se presente prolongadamente, possa resultar em prejuízos), mas é um valor correspondente a um som forte o suficiente para interromper o sono ou a tranquilidade de qualquer pessoa. Porém, se na minha janela estava com esse valor, lá fora certamente estava com mais de 10 dB(A) acima, pelo menos, conforme testei com outros ruídos em outras ocasiões. Ou seja, um som com 80 dB(A) ou mais na porta de uma casa antes das 9 horas da manhã em um bairro residencial é ruidosidade demais (é importante lembrar que, para alguns estudiosos, o limite de prejuízo da audição é exatamente esse valor)! Após mais de meia hora ouvindo aquilo, tendo perdido o sono (para quem dormira às cinco da manhã) e, também, a vontade de tomar café da manhã (o ruído preenchia toda a casa), decidi descobrir quem era o responsável: um furgão (“van”) de uma empresa dedicada a produtos e cuidados com animais de estimação que estava parado com um gerador ruidosíssimo ligado na parte traseira do veículo, cuja porta ficava aberta e voltada para a minha janela. Encontrei o contato na internet e enviei uma mensagem para a empresa informando o que acontecia e solicitando que desligassem aquele aparelho sonoramente incômodo. A resposta foi: “[...] estamos trabalhando. Fomos chamados pelo vizinho para dar banho numa cachorrinha dele. Assim que acabar, desligaremos”. Não satisfeito com a resposta, enviei outra mensagem dizendo que eles não poderiam parar um veículo e ficar com som “alto”¹⁴³ na frente das casas das pessoas e que precisavam corrigir aquilo. A resposta enviada foi: “Não tem som alto e estamos na rua”.

A última resposta é particularmente frutífera para a discussão a ser desenvolvida. A negação de que houvesse som forte corrobora o fenômeno da naturalização do ruído, discutido no decorrer do texto, pois confirma que as pessoas se acostumaram com elevados níveis de intensidade sonora, de forma a nem mais considerarem tais sons como ruídos. Porém, o mais importante a se destacar para a discussão nesta seção inicial é o “estamos na rua”. Essa afirmação explicita a concepção reinante de que o espaço público é um espaço de ninguém, um local no qual qualquer um pode tomar posse e fazer o que desejar, livre de regras. Em vez de ser usufruído como um local de encontro, de compartilhamento e de coletividade, isto é, um local em que todos se encontram, se respeitam e assumem a responsabilidade por sua organização, o espaço público deixou de ser de todos. Pelo contrário, como uma ágora profanada, ele é tomado e usado para atender interesses particulares. Todavia, essa apropriação da coisa pública guarda uma característica digna de nota. Ela é

¹⁴³ Na terminologia técnica sonoro/musical, “alto” se refere ao parâmetro das alturas, ou seja, as frequências sonoras. Porém, no senso comum, um som “alto” é um som forte, ou seja, em alto volume. Trata-se, portanto, de outro parâmetro, o da intensidade sonora.

realizada com uma perspectiva diferente em relação ao uso que se faz da propriedade privada, que é protegida, cuidada e zelada por seu dono; o espaço público é abordado como terra de ninguém, zona de despejo de lixo, detritos, comportamento agressivo e, também, de ruído. Como diz o sociólogo Zygmunt Bauman, “a vida líquida dota o mundo exterior – na verdade, tudo no mundo que não é parte do ‘eu’ – de um valor basicamente instrumental”, que pode ser “depredado, saqueado e devastado” (BAUMAN, 2007, p. 19). Na mesma linha de raciocínio, Gilberto Dupas alerta que “quando os indivíduos se imaginam únicos ocupantes do espaço público, acabou o bem comum; portanto, acabou a política. O público se torna escravizado pelo privado” (DUPAS, 2006, p. 275). Não é por menos que o ruído ambiental é onipresente e nocivo, pois é resultante, em grande parte, desse estado das coisas.

Nessa linha de raciocínio, é possível inferir que a produção *excessiva* de ruídos *excessivamente* impactantes está intimamente correlacionada com uma cultura que acostumou as pessoas com a descartabilidade e com a desresponsabilização individual pelos próprios atos em relação ao meio em que vivem. Cada um produz ruídos de maneira indiscriminada, à própria vontade e os lança no ambiente, sem se preocupar com o impacto que eles produzirão, da mesma maneira que muitas pessoas consomem produtos e descartam, despreocupadamente, suas embalagens na via pública e seguem adiante como se as consequências de seus atos não tivessem relevância. Essa condição é particularmente importante para os aspectos sonoros, pois, se, no caso dos aspectos visuais, o sujeito é afetado por aquilo que está posicionado na linha de sua visão, por outro lado os sons são ouvidos em todas as direções; afinal o ouvinte está sempre no centro da paisagem sonora. Os ouvidos captam sons que vêm de todas as direções: a fronteira sonora é muito mais ampla do que a fronteira visual.

O ruído, produzido de maneira irrefletida e desresponsabilizada, apresenta um paralelo com a produção do lixo na sociedade. Se “a vida na contemporaneidade está permeada pelo consumo” (BAUMAN, 2001, p. 90) e a “[...] a sociedade de consumo não é nada além de uma sociedade do excesso e da fartura – e portanto da redundância e do lixo farto” (BAUMAN, 2007, p. 111), então é possível concluir que a produção de excessos na vida contemporânea, entre eles o excesso de lixo e de ruído, é uma decorrência direta da lógica consumista que perpassa a maneira contemporânea de se viver. Aliás, não é por menos que Schafer diz que as paisagens sonoras das grandes cidades atuais são um verdadeiro esgoto sonoro (SCHAFER, 2011a, p. 126).

A modernidade líquida ou o mundo líquido-moderno, como Bauman denomina a época atual, é uma era marcada, segundo o autor, pela flexibilização ou mesmo dissolução dos referenciais que antes balizavam a vida em sociedade, pelo aumento da incerteza e da insegurança e norteadas pela busca de satisfação imediata, que leva ao predomínio do hedonismo, da mentalidade de curto prazo, da perda de referencial na condução da vida e ao enfraquecimento ou anulação dos laços nas relações entre as pessoas, entre outras características. É, em resumo, uma vida norteadas pelo consumo.

A vida líquida é uma vida de consumo. Projeta o mundo e todos os seus fragmentos animados como objetos de consumo, ou seja, objetos que perdem a utilidade (e portanto o viço, a atenção, o poder de sedução e o valor) enquanto são usados. Molda o julgamento e a avaliação de todos os fragmentos animados e inanimados do mundo segundo o padrão dos objetos de consumo (BAUMAN, 2007, p. 16-17).

Vive-se em uma época na qual, como diz Paulo Arantes, “não se procura mais percorrer a distância que separa a experiência da expectativa” (ARANTES, 2014, p. 40) e, nessa realidade fluida, o excesso de estímulos, de todos os tipos, é um fenômeno recorrente, que funciona como auxiliar (seja como resultante não planejada ou como estratégia conscientemente elaborada) para o exercício de sedução constante dos indivíduos em favor do consumo de mercadorias. Para manter os indivíduos líquido-modernos constantemente desejosos, é necessário que eles sejam bombardeados ininterruptamente por estímulos que não os deixem ter tempo para refletir e fazer escolhas planejadas, de forma que não se corra o risco de agirem por conta própria. A estimulação incessante é uma resultante constante de um sistema de produção e acumulação intermináveis – produtor de lixo – que advoga a livre atuação individual de tudo e de todos. Liberdade é uma palavra de ordem em nossa era, porém, omite-se que, no fundo, a liberdade de que tanto se fala (e a única que se permite usufruir) é, no fundo, a liberdade para consumir. O gesto individualista é encorajado, ao passo que a atuação política é coibida, pois “o consumidor é inimigo do cidadão” (BAUMAN, 2007, p. 164).

Isso fica evidente no exemplo levantado no início da seção; afinal, no imaginário do atendente/dono do *pet shop*, eu era um obstáculo a ser tirado do caminho, um indivíduo “não adaptado”, um “estranho no ninho”, que apresentava um comportamento desajustado em relação às regras de convivência atuais, querendo exercer direitos de cidadão perante uma empresa que estava, “legitimamente” (de acordo com o modo de viver dominante nesses tempos líquidos), desenvolvendo seu trabalho e oferecendo seu serviço a um consumidor que pagava por ele. Ainda mais pelo fato de o veículo estar “na rua”! A rua, antigamente um

espaço aberto para a circulação e o convívio, idealizado pela modernidade como um local para ser usado por todos (CALDEIRA, 2011, p. 302-303), hoje em dia apresenta-se, nas grandes cidades, como um local de suspeita e medo (CALDEIRA, 2011, p. 314), “inóspito e ameaçador, [...] cada vez mais um simples elo entre a casa e o compromisso, uma distância que deve ser rapidamente vencida a fim de se evitar ameaças à nossa integridade, bem como desnecessárias perdas de tempo” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 85-86), ocupada pelos veículos e pelos pobres marginalizados e compreendida como um lugar de ninguém, a ser evitado. Na selva da modernidade líquida, o mais forte é quem está a favor e faz as engrenagens do consumismo se movimentarem. Tudo mais deve ser encarado como obstáculo e ser eliminado de forma a facilitar o fluxo do consumo.

E, por falar em obstáculo ao consumo, nos tempos líquido-modernos o comportamento introvertido, manifesto por alguém que pensa, reflete, percebe, sente em profundidade, intui e, portanto, tem consciência de seu papel e atuação no mundo e, efetivamente, faz escolhas fundamentadas, é desestimulado, pois é desfavorável ao sistema. Pelo contrário, o comportamento extrovertido, irresponsável e irrefletido é encorajado, porque opera a favor do consumismo. O indivíduo que age de maneira egoísta, individualista, hedonista e que se move por paixões superficiais e por prazeres imediatos é o tipo de pessoa que se torna presa fácil para o consumismo e é quem faz esse sistema funcionar de maneira intensa. É ele também que mais prontamente produz os ruídos mais intensos e em maior quantidade, devido a suas atitudes impensadas.

Aliás, o hedonismo característico da época atual – a busca desenfreada e inexorável por prazer, cuja promessa de satisfação é sempre transitória, eternamente adiada, funcionando de forma que, a cada prazer alcançado, uma nova promessa se acenda no horizonte, tornando a experiência do momento rapidamente insossa – é um dos motores do fenômeno da descartabilidade que perpassa a modernidade líquida. A busca pelo prazer fugaz é como uma miragem que se persegue em um deserto, correndo-se para um horizonte que nunca chega. Maffesoli identifica que o hedonismo prevalente na sociedade atual tem uma forte ligação com o trágico. Vive-se a vida com avidez, em uma pressa por realização imediata que, como resultante, gera o fenômeno da obsolescência constante, manifesto no predomínio da “‘moda’ de tudo, ou ainda a surpreendente versatilidade que marca as relações políticas, ideológicas, vias afetivas, constitutivas do laço social” (MAFFESOLI, 2003, p. 23). Esse fenômeno é evidente na escuta recreativa de música – principal, mas não unicamente, entre os mais jovens: ouve-se, seja pelo formato tradicional do rádio (menos frequente hoje em dia), ou

pelos aparelhos atuais, sobretudo o celular, uma música atrás da outra, de maneira compulsiva. Esse é o caso das chamadas *play lists*, em que se reúnem diversas músicas, ouvidas em sequência. Ao fim de cada música, passa-se imediatamente para a próxima e esquece-se (descarta-se) a experiência anterior. É uma escuta fluida, adaptada ao universo do consumismo. Nesse tipo de escuta dificilmente há espaço para o aprimoramento da experiência com o som, seus significados, afetos, conotações, materialidade ou referencialidades. Trata-se, evidentemente, de uma escuta influenciada pela cultura da descartabilidade e que remete novamente a Bauman, quando esse autor diz que “a vida líquida é uma sucessão de reinícios” (BAUMAN, 2007, p. 8).

A propósito, a escuta recreativa – comum na atualidade por conta da popularização dos aparelhos de escuta, principalmente o telefone celular – é uma prática muitas vezes realizada nos espaços públicos, sem o uso de fones de ouvido, impondo a todos os presentes o incômodo do ruído da música alheia, não bastasse o excesso de ruídos já presente nos ambientes saturados das grandes cidades. Isso é recorrente nos espaços abertos das cidades, particularmente nas ruas, onde as pessoas circulam ouvindo suas músicas. Porém, é, também, muito frequente no transporte público, o que é mais problemático, por se tratar de ambientes fechados e com aglomeração de pessoas. Nas observações de campo realizadas nesse período de pesquisa, foi constatada a ocorrência dessa prática nas cidades de São Paulo e de Guarulhos. Ela é bastante corriqueira no interior de vagões do metrô paulistano, principalmente na linha vermelha, no trecho da zona leste¹⁴⁴. É ainda mais frequente nos trens suburbanos que cruzam a Grande São Paulo. Também é verificável nos ônibus e, neste caso, quanto mais o veículo está ou avança em direção às zonas periféricas, maior é a frequência. Entre as modalidades de transporte público nessa região, aquela em que esse fazer ocorre de maneira mais desimpedida é nas lotações (até mais do que nos trens suburbanos), nas quais, inclusive, os condutores e cobradores contribuem para a poluição sonora, escancarando o perfil marcado pela não regulação, característico desse tipo de transporte¹⁴⁵. A escuta recreativa de música em espaços públicos é, portanto, uma prática que amalgama a ideia da produção do som como produção de lixo¹⁴⁶ – ambos descartados no meio ambiente de forma

¹⁴⁴ A observação, no tocante ao metrô paulistano, cobriu, de forma não sistemática, as linhas azul, vermelha, verde e amarela. A linha lilás não foi inclusa.

¹⁴⁵ Essa atividade de campo foi desenvolvida de maneira livre, não sistemática, e se constituiu de, simplesmente, frequentar essas modalidades de transporte e prestar atenção ao comportamento das pessoas no tocante ao uso do aparelho de telefone celular para a escuta de música.

¹⁴⁶ Aliás, a própria música ouvida é tratada como lixo, pois se escutam ininterruptamente várias obras, descartando-se uma após a outra, sem que se atente ou que se invista na experiência sensorial que cada uma oferece. Trata-se, indubitavelmente, de uma cultura do desperdício.

desresponsabilizada – com a prática do assalto ao espaço público, compreendido como um espaço de ninguém, que pode ser usado para fins particulares.

Diante da ausência de regulação, a coisa pública fica à mercê dos interesses privados. Uma vez que não há regras, os predadores invadem a selva e escolhem suas presas ao seu puro prazer. De fato, o mais forte vence. Não é mais um cenário de coabitação e entendimento, de cidadania e direito. É o predomínio da lógica do *laissez-faire* (mercado livre) na vida do dia a dia, a crença na “mão invisível do mercado”, conforme os defensores do liberalismo radical propagam, que remete a uma suposta autorregulação na sociedade, sendo que, de fato, o que ocorre é uma liberalização para que os mais fortes exerçam seu poder na sociedade, sem restrições do Estado. Onde não há consenso estabelecido por diálogo e regras acordadas a partir de um pacto social, a barbárie impera. E, no tocante ao universo do som, o que esse *laissez-faire* promove é um ambiente de produção desenfreada de ruídos, no qual cada indivíduo emite sons deliberadamente e ninguém assume a responsabilidade pelos efeitos – notoriamente nocivos, conforme constatado no capítulo anterior – resultantes de sua produção caótica e sem limites. Onde o consumo é o imperativo, nenhum obstáculo pode ser colocado no caminho de sua realização: “A vida organizada em torno do consumo [...] deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis – não mais por regulação normativa” (BAUMAN, 2001, p. 90). O resultado é a poluição sonora descontrolada.

Se o consumo é a lógica que orienta a vida, então tudo se torna passível de ser transformado em mercadoria, e, assim, estará inevitavelmente destinado ao descarte imediato após o uso. Esse é o cenário em que o ruído se assemelha ao detrito, ao lixo, expelido pela janela, cujo emissor não mais se responsabiliza por seu destino. É, também, o panorama no qual o espaço, outrora público e habitat do cidadão, agora é um espaço de ninguém, privatizado, fluido, no qual indivíduos consumidores atomizados, sempre em movimento, passam, embora dificilmente se conectem, uns com os outros ou com os locais, exilados em suas vidas privadas, como diria Paul Virilio (1993b, p. 11).

Esse é, enfim, o cenário líquido no qual está harmoniosamente inserido o *pet shop*, que minha atitude “deslocada-inadequada-inadaptada” de indivíduo desejante de cidadania confrontou. E foi baseado nessa lógica de viver que o atendente, indignado com minha impostura, prontamente me cobrou uma atitude de indivíduo (não cidadão), admoestando-me a obedecer à hierarquia do consumismo e a não ousar a exigir direitos (arcaicos) aos quais eles, uma empresa do ramo de serviços, cuja legitimação deveria estar fora de

questionamento, não tinha obrigação de atender. “Estamos na rua”, e a rua é lugar de ninguém, que qualquer um pode usar e projetar seus ruídos. Minha atitude, uma manifestação politicamente orientada, era inadequada para o mundo líquido do *pet shop*, um mundo da fluidez, do capitalismo financeirizado, da desregulação, das gestões privadas dos bens públicos, das terceirizações, do amor líquido, do simulacro, da vida vivida mais nos espaços virtuais do que presencialmente. Ou seja, um mundo esculpido a partir do molde da mercadoria, conforme será discutido a seguir.

5.2 Naturalização do ruído, anestesia dos sentidos e atualização do Ruído Sagrado

Aqui, mais uma vez, a atenção será voltada para a última resposta do *pet shop* na situação narrada no início do tópico anterior. Foi discutido com ênfase o “estamos na rua”, contudo, quanto ao “não tem som alto”, apenas foi dito, sem elucidar, que corroborava o fenômeno da naturalização do ruído, tão comum na contemporaneidade. Tomando esse ponto de vista, pode-se perguntar até que ponto as pessoas identificam o que é, de fato, um som forte, haja vista que elas estão acostumadas a ambientes ruidosos. Não classificar um ruído de, aproximadamente, 80 dB(A) como intenso pode ser algo comum para pessoas que se habituaram com o ruído ambiental prevalente nos espaços urbanos¹⁴⁷. Para se recuperar a referência de ruidosidade neles presente, já discutida no início do trabalho, será preciso recordar brevemente esse tema, com o acréscimo de alguns exemplos a mais.

Além dos exemplos citados no segundo capítulo, nos quais foi abordado o problema dos altos valores de intensidade sonora encontrados no interior do metrô paulistano – chegando ao extremo de registrar 99 dB(A) dentro de um vagão, na linha azul –, foram encontrados valores também altos em outros locais visitados, como na avenida Paulista, onde foi registrada uma média que variava entre 68 dB(A) e 70 dB(A) em um momento de pequeno fluxo, com um leve congestionamento ao final da tarde¹⁴⁸; e no interior do Centro Cultural Banco do Brasil, no qual a medição mostrou valores entre 69 dB(A) e 76 dB(A) nos corredores e escadas do prédio, em um dia de visita a uma exposição¹⁴⁹. De particular

¹⁴⁷ Faz-se, aqui, uma conjectura ao levar em consideração a possível percepção das pessoas e, devido a esse recorte, não é considerada, neste momento, a possibilidade, bastante plausível e já abordada no primeiro tópico do capítulo, de que a atitude e a resposta do *pet shop* tenham sido movidas mais por interesses comerciais do que por características perceptivas.

¹⁴⁸ Medição tomada no dia 13 de dezembro de 2019, às 17 horas.

¹⁴⁹ Medição realizada no dia 19 de dezembro de 2019, ao meio dia.

interesse foram os dois registros realizados na rua 25 de março¹⁵⁰, no centro da cidade de São Paulo. No primeiro foram registrados valores que cambiavam entre 73 dB(A) e 76 dB(A) em trechos menos ruidosos, ao passo que nas esquinas mais movimentadas, onde há disputas entre anunciantes¹⁵¹, o sonômetro marcou valores de 79 dB(A), 80 dB(A) e, até mesmo, 87 dB(A), este último na Ladeira Porto Geral. Na segunda medição, realizada uma semana após, ou seja, mais próxima ao Natal, os valores encontrados foram ainda maiores, chegando a picos de mais de 90 dB(A) na frente de lojas, em que o vendedor fazia anúncios com o uso de alto-falantes; e, na Ladeira Porto Geral, um rapaz alcançou 103 dB(A) com um anúncio em que utilizava apenas a voz nua. Note-se que os valores são mais altos quanto mais se aproxima o Natal, devido ao aumento do número de pessoas circulando pela região, para fazer compras, e, também, da maior intensidade do ruído geral e a consequente ampliação do ímpeto de venda dos comerciantes e colaboradores, o que evidencia a estreita ligação entre fatos de naturezas distintas que contribuem, cada um por sua parte, para o fenômeno do ruído, salientando-se, assim, a abordagem sistêmica utilizada no trabalho. A Ladeira Porto Geral, onde foram encontrados os mais altos índices, em ambas as medições, é o local mais apertado e disputado para atrair os compradores que saem da estação do metrô e os que aportam ao local vindos do Largo São Bento, da rua Boa Vista ou da rua São Bento. Aliás, no caso da Porto Geral, é digno de nota falar da acústica que a arquitetura do local apresenta, pois é uma ladeira relativamente estreita, ladeada por prédios altos e com fachadas sólidas, o que resulta em uma notória reverberação. Além disso, passar por essa ladeira em uma época de grande movimentação, como no mês de dezembro, antes do Natal, é um convite a pensar na “hipótese dos nichos”, de Krause, e de como ela poderia ser adaptada para interpretar ambientes humanos como esse, pois há, por parte desses anunciantes que usam a voz como instrumento, uma disputa, tanto pelo espaço físico, quanto pelo espaço sonoro, cada um encontrando o seu lugar na teia sonora, seja pela altura (frequência) do som, por sua intensidade, pelo aproveitamento da acústica (que amplifica ou, ao menos, sublinha as qualidades tímbricas das vozes em alguns pontos) ou pelo momento oportuno em que faz o seu anúncio, em meio aos demais, à procura de se comunicar com os potenciais clientes, em uma espécie de “caça” de suas presas por meio do uso do som. Tudo isso resulta em uma paisagem sonora que se

¹⁵⁰ Medições realizadas no dia 13 de dezembro de 2019, no período da tarde, e no dia 19 de dezembro de 2019, próximo ao meio dia.

¹⁵¹ Pessoas, na maior parte das vezes, bastante jovens, que ficam em pontos estratégicos da rua anunciando produtos – com o uso da voz em alta intensidade, para se destacar em meio ao intenso ruído do local – de forma a atrair consumidores para as lojas que os contratam. Lembram a atuação dos feirantes, com seus pregões.

equipara a uma composição musical coletiva não intencional, marcada por uma rica textura polifônica, que apresenta uma ecologia própria. Assemelha-se, portanto, por algumas características, aos nichos ecológicos sonoramente equilibrados que Krause identificou nos habitats naturais, nos quais cada espécie encontra um espaço sonoro para emitir as suas vocalizações de forma a produzir a comunicação que necessita.

Esses registros bastam para a compreensão de que a intensidade sonora emitida pelo gerador da unidade móvel do *pet shop*, apesar de ruidoso, não se distanciava da intensidade experimentada em relação a outros sons, comuns no dia a dia de uma grande cidade. Dessa maneira, produzir um ruído contínuo com a intensidade de aproximadamente 80 dBA na janela de um morador pode, de fato, não parecer relevante para alguém que está habituado a ouvir sons tão ou mais fortes quanto esse em seu cotidiano: é a naturalização do ruído plenamente concretizada.

Uma das marcas mais salientes desse mundo líquido-moderno é a fabricação de incertezas: fronteiras de países foram enfraquecidas e borradas, referenciais culturais desfeitos, valores tradicionais desmoralizados, a autoridade da sabedoria dos mais velhos suplantada pela ditadura da moda dos mais jovens (induzida, é claro, pela propulsão ao consumo, haja vista que os mais jovens são presas mais fáceis) e a velocidade de transformação das coisas fez com que se passasse a pisar em chão movediço, no qual nunca se tem a segurança de saber onde dar o próximo passo. O mundo se transformou de maneira que “todos experimentamos a condição de exilados: a contínua transformação, a prevalência do descarte e da impermanência geram um mundo que nunca é o mesmo e sempre nos leva a estranhá-lo” (BAUMAN, 2007, p. 179). A única lógica válida para o sistema atual é a do consumo e isso fica evidente no comportamento do atendente do *pet shop*: “não tem som alto”, o que importa é o consumo dos serviços e das mercadorias, o resto é resto. Em uma era que dissolveu as fronteiras de forma a abrir todas as portas para a satisfação dos desejos imediatos pela via do consumo, não há espaço para discriminar entre alto ou baixo, forte ou fraco, bom ou mal, certo ou errado, a menos que essas categorias sejam úteis para vender produtos. A incerteza é a regra e não deve ser questionada por valores éticos: “Num ambiente líquido-moderno, a ‘incerteza fabricada’ é o instrumento supremo de dominação” (BAUMAN, 2007, p. 162).

No entanto, a incerteza (relativismo) instaurada pela lógica do consumo estabelecida pelas grandes corporações é apenas uma cortina de fumaça para iludir os incautos. Ela, obviamente, não anula as leis da natureza. Mesmo que pessoas desprevenidas acreditem que um ruído de mais de 80 dB(A) não seja algo agressivo, sua opinião não a protege do risco.

Um ruído nocivo continua a ser um ruído nocivo, como sempre fora. Essa é uma questão bastante séria, por dois aspectos: um deles é a propaganda de desinformação que as mídias realizam, levando as pessoas a acreditarem em informações falsas, com o propósito de venderem mais mercadorias, independentemente dos riscos que em alguns casos possam estar envolvidos; o outro problema é que o tipo de educação ao qual as pessoas são submetidas atualmente pelas mídias, em um processo no qual a escola funciona apenas como instituição secundária e refém das midiáticas, é um projeto altamente “anestésiante” para os sentidos, que “desestimula qualquer refinamento dos sentidos humanos e até promove a sua deseducação, regredindo-os a níveis toscos e grosseiros” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 20), tudo isso em prol da manipulação dos desejos dos indivíduos para o consumo de mercadorias.

Essa impossibilidade ou perda da capacidade de compreender os estímulos e, conseqüentemente, de discernir suas benesses e seus riscos, denominada por João Francisco Duarte Júnior como um fenômeno de “anestesia” dos sentidos, está diretamente associada com o problema da naturalização do ruído. Não se importar com um som de mais de 80 dB(A) emitido continuamente por quase uma hora em frente a sua própria casa nas primeiras horas da manhã é um sério indício de uma anestesia da audição, da mesma forma que o exemplo verificado na cidade de Itatiba, no qual as pessoas passavam tranquilamente ao lado do alto-falante que emitia sons com mais de 90 dB(A), também é um indício de tal fenômeno.

Deve-se atentar para o fato de que os efeitos dessa dessensibilização não se restringem unicamente à percepção pontual dos sentidos, pois ela gera, também, conseqüências para a vida de uma maneira mais ampla, afetando a empatia e a alteridade, ou seja, a maneira como as pessoas se colocam no lugar de outros ou se relacionam em grupo. Isso ficou patente em um acontecimento trágico que presenciei no ano de 2019: estava num ônibus, indo de São Paulo a Guarulhos no horário de pico do início da noite na rodovia Presidente Dutra, a mais movimentada do país, que faz a ligação entre São Paulo e Rio de Janeiro. O ônibus estava superlotado, tendo provavelmente algo em torno de setenta pessoas, que é o limite máximo aproximado de passageiros que a empresa indica no interior do veículo. A maioria das pessoas, tanto as sentadas quanto as que estavam em pé, encontrava-se absorta nos fones de ouvido ligados aos seus telefones celulares. Em um dado momento, no trecho em que o tráfego costuma ficar mais pesado, no cruzamento da rodovia Presidente Dutra com a rodovia Fernão Dias, ouvi um ruído forte, de pancada. Logo em seguida, um passageiro que estava em pé sobressaltou-se, chegando quase a gritar que um caminhão acabara de passar por cima de um motociclista. Além de mim, apenas outra passageira ouviu o que aquele homem disse e

procurou avistar o que acontecia fora do ônibus. Os demais, mergulhados em seus mundos particulares, não perceberam nada e não reagiram, mesmo com a prolongada exaltação do passageiro que havia visto o ocorrido e chegara quase ao desespero perante a brutal morte do motociclista diante de seus olhos. Todos os demais estavam impassíveis, demasiadamente sedados, intensamente “anestesiados” pelos estímulos sonoros e visuais de seus aparatos tecnológicos para perceberem a realidade, mesmo um acontecimento extremo como aquele, pois se tratava da morte de outro ser humano. Cegos, surdos e insensibilizados, esses indivíduos estavam, como diria Foucault, submetidos a um “poder disciplinar” (FOUCAULT, 2013, p. 291), manipulados, controlados e docilizados. Se é que perceberam algo do que estava acontecendo, talvez a situação tenha parecido para eles como um jogo de videogame, uma hiper-realidade na qual, respondendo à lógica do jogo eletrônico, a morte de uma pessoa seria tão somente o fim de uma partida, que pode ser reiniciada a qualquer momento, com um clique. Essa é uma situação que flagra uma importante mudança de comportamento das pessoas, pois me recorro que, há não muito tempo, antes da febre do telefone celular, era costumeiro para as pessoas que viajavam de ônibus bisbilhotar com curiosidade extremada acontecimentos como esse. Qualquer pequeno evento já era digno de curiosidade por parte dos passageiros. Olhar ou não olhar um acontecimento como esses, obviamente, não altera a realidade, mas a notória falta de percepção do mundo ao redor por parte da maioria absoluta daquele coletivo é um sinal de alerta.

O acontecimento relatado aponta para um cenário comum na vida das grandes cidades, povoadas por seres inertes que já (ou ainda) não reagem mais à realidade que se desenrola perante seus corpos. Seus sensores do mundo – seus sentidos – estão desligados, inativados.

O fato é que o exponencial desenvolvimento tecnológico a que estamos assistindo vem se fazendo acompanhar de profundas regressões nos planos social e cultural, com um perceptível embrutecimento das formas sensíveis de o ser humano se relacionar com a vida (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 73).

Como estão com os sentidos anestesiados e com a habilidade do discernimento embotada, vivem à mercê da mediação dos artefatos tecnológicos, deles dependentes para se conectar com o mundo e, dessa forma, também suscetíveis a problemas de interpretação, como bem salienta Virilio:

A observação direta dos fenômenos visíveis é substituída por uma *teleobservação* na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade observada. Se este súbito distanciamento oferece a possibilidade de abranger as mais vastas extensões jamais percebidas (geográficas ou planetárias), ao mesmo tempo revela-se arriscado,

já que a ausência da percepção imediata da realidade concreta engendra um desequilíbrio perigoso entre o *sensível* e o *inteligível*, que só pode provocar erros de interpretação tanto mais fatais quanto os meios de teledetecção e telecomunicação forem performativos, ou melhor: *videoperformativos* (VIRILIO, 1993b, p. 23).

A situação relatada demonstra que as pessoas estão alienadas pela tecnologia. Qualquer acontecimento ou estímulo que não seja proposto pelos canais de mídia ou que saia diretamente de um dos aparatos aos quais as pessoas têm sido sintonizadas – principalmente o telefone celular – dificilmente recebe atenção. A percepção das pessoas foi atrofiada, junto com a sua sensibilidade, devido à profunda dependência que adquiriram em relação às máquinas. Virilio diz que atualmente se vive em uma “sociedade telepresente” (VIRILIO, 1993b, p. 108), sem futuro e sem passado, na qual o instante é real apenas para o que as máquinas apresentam, como no caso do ônibus na via Dutra. A presentidade era aquela que as telas e fones de ouvido dos telefones celulares apresentavam: a realidade sensível não estava na hora do dia para aqueles passageiros.

E, por consequência direta, se as pessoas estão em uma relação com o ambiente mediatizada pelas tecnologias, isto significa dizer que estão, da mesma maneira, à mercê de quem produz e controla tais artefatos.

Além de remeter à naturalização do ruído e à anestesia dos sentidos, há uma terceira hipótese a partir da qual se poderia analisar a negação do som “alto” por parte do *pet shop*: o “Ruído Sagrado”. Conforme já destacado, o “Ruído Sagrado” trata do uso do som como instrumento de poder e Schafer identificou que esse fenômeno esteve presente no som dos sinos, do órgão das igrejas cristãs medievais e, posteriormente, no som da sirene de fábrica, no rádio e no avião (SCHAFER, 2011a, p. 114). A conjectura lançada aqui é de que, nos tempos líquido-modernos, o “Ruído Sagrado” possa ter assumido uma nova roupagem, própria de uma era em que a privatização e a extrema individualização da vida tenham se apoderado das vidas das pessoas. Hoje em dia, no mercado de trabalho, cobra-se que os trabalhadores se tornem empreendedores, ou seja, que atuem como empresários de si mesmos: “Ao lugar daquele que depende do salário deve estar o minimicro empresário da força de trabalho, que providencia seu próprio transporte, refeição, aperfeiçoamento, plano de saúde, etc.” (DUPAS, 2006, p. 141). O empreendedorismo é, no fundo, uma estratégia por parte das empresas para aumentar sua margem de lucro por intermédio do sacrifício da folha de pagamento dos trabalhadores, valendo-se de processos de precarização das legislações trabalhistas vigentes em todo o mundo, uma vez que os Estados nacionais se tornaram reféns das práticas de flexibilização impostas pelas corporações internacionais e não têm mais força

para proteger o emprego. O empreendedorismo, portanto, é um artifício de exploração/dominação segundo o qual se estimula os trabalhadores, mesmo os de níveis mais baixos, a atuarem como empresários de sua força de trabalho e, assim, forçosamente, a abrirem mão dos benefícios e direitos trabalhistas outrora conquistados, de forma a se baixarem os custos do trabalho e se aumentar a margem de lucro do contratante. E, no tocante ao “Ruído Sagrado”, se em outras épocas ele ficava nas mãos de representações coletivas, como a Igreja ou a fábrica, hoje, na época da individualização extrema, são produzidos em grandes quantidades pelos veículos automotores individuais, por exemplo, que são responsáveis por parcela significativa do ruído ambiental que envolve as grandes cidades. Ou seja, na era do empreendedorismo, o indivíduo – empresário de si mesmo – é, também, um empreendedor do ruído. Cada um se assume como uma empresa e exerce e ostenta poder por meio da emissão de ruídos.

5.3 O ruído é uma mercadoria

Na modernidade líquida a mercadoria reina absoluta. O consumismo foi coroado como a doutrina mestra da vida, segundo a qual tudo deve se adequar. Em uma sociedade como esta, “os caminhos são muitos e dispersos, mas todos eles levam às lojas. Qualquer busca existencial, e principalmente a busca da dignidade, da autoestima e da felicidade, exige a mediação do mercado” (BAUMAN, 2007, p. 140).

O reiterado desejo de liberdade, constantemente repetido atualmente, não passa de uma ideologia de enfeite, pois, no fundo remete, simplesmente, à liberdade de consumo. As pessoas não estão mais livres, na realidade. Essa ideia de liberdade é um simulacro, pois o consumo é compulsório e quem não participa dele acaba por ser proscrito da vida em sociedade:

[...] a resposta pronta e sincera ao fascínio das mercadorias e o impulso compulsivo e vicioso de comprar são as principais virtudes a ser plantadas e cultivadas; a indiferença à sedução administrada pelo mercado ou a falta de recursos para reagir adequadamente a suas exigências são pecados mortais que precisam ser erradicados ou punidos com o banimento (BAUMAN, 2007, p. 146).

Aliás, toda a vida em sociedade se tornou um simulacro. Shoppings centers funcionam como os templos da atual religião do consumo, nos quais se cria um ambiente artificial, protegido em comparação às ruas, cuja imagem deteriorada (propositalmente?) serve de contraste negativo diante do *glamour* dos centros de compras artificialmente climatizados,

com seguranças e vigilância eletrônica constante, música “ambiente”, ao passo que elas, as ruas, ficaram para os indigentes e demais seres humanos invisibilizados, banidos, denegridos e proscritos do atual jogo social.

Outro simulacro se apresenta no plano macroeconômico, em uma época na qual o capitalismo tem se baseado na especulação financeira, em vez da produção real de bens, sendo que parte considerável do dinheiro que circula pelo mundo atualmente é virtual e grande parcela dos detentores de capital, que antigamente investiam na economia sólida da produção, hoje aplicam suas fortunas em ações.

A indústria de alimentos, por sua vez, ludibria o paladar humano com aromatizantes, coloríficos, realçadores e uma miríade de outros produtos químicos que exercem a função de preservar, forjar uma aparência artificial e prover sabores, cores e aromas que não estariam de outra forma em seus produtos: simulacros de alimentos.

No campo da estética corporal, uma grande e lucrativa indústria de produtos, drogas, tratamentos e cirurgias (algumas vezes arriscadas) disponibilizam para aqueles convencidos que não estão em dia com os ideais de aparência fabricados pelas grandes mídias, a possibilidade de ter suas partes do corpo remodeladas à sua vontade. Nas palavras de Duarte Júnior, “ao criar modelos ideais para os corpos de homens e mulheres (em geral no modo do simulacro), na verdade a mídia contribui para que as pessoas se afastem mais de sua real corporeidade, para que percam o contato consigo mesmas” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 121). No mercado das aparências, todo corpo e rosto deve se apresentar “bonito”, pois a indústria oferece produtos para que qualquer um “fabrique” o seu visual: há cabelos de todas as cores e texturas e *botox* ao alcance de todos. É desnecessário dizer que o ideal eugenista de beleza instigado pelas mídias é sempre instável e pode mudar a cada estação. A ditadura da beleza, no fundo, é mais um sutil mecanismo de dominação, que produz alienação e afasta as pessoas das preocupações que realmente movimentam o mundo. Assim, recorrendo ao artifício do narcisismo, consegue-se tirar da *ágora* um imenso contingente de pessoas que, em vez de estarem preocupadas com seus espelhos, poderiam desejar participar politicamente da sociedade e discutir seus rumos.

Além disso, não se pode esquecer da engenharia genética, que promete abrir um novo horizonte para o consumo, quando possibilitar que seres humanos venham a ser planejados em laboratório e seus traços escolhidos previamente, como em um catálogo de cosméticos.

Entre todas essas manifestações, uma das que mais profundamente afetam os indivíduos de hoje é o das relações pessoais que, na era das redes sociais cibernéticas, foram

volatilizadas no artificialismo dos encontros virtuais, nos quais as pessoas se escondem, inventam perfis imaginários, se travestem do que não são e descrevem-se com características que não correspondem ao seu perfil, entre outras simulações. Muitas plataformas de relacionamento fazem as pessoas se apresentarem entre si como mercadorias, como em uma vitrine de shopping, nas quais se pode “escolher” a partir de características, frases, fotos ou outras informações pessoais que são disponibilizadas pelos usuários.

Os relacionamentos humanos foram profundamente afetados pela lógica da mercadoria, transplantada para muito além do domínio da economia. Bauman argumenta que “sem humildade e coragem não há amor” (BAUMAN, 2004, p. 22) e denuncia a difícil tarefa de se construir uma relação amorosa em uma

[...] cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço (BAUMAN, 2004, p. 21-22).

Relacionamentos, amorosos ou não, exigem investimento, paciência, entrega e espera, características que são verdadeiros anátemas para a vida na modernidade líquida, pois não correspondem ao perfil e ao tempo (instantâneo) que a mercadoria requer: “Em outras palavras, laços e parcerias tendem a ser vistos e tratados como coisas destinadas a serem *consumidas*, e não produzidas; estão sujeitas aos mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo” (BAUMAN, 2001, p. 187).

A estabilidade que uma relação conjugal sólida necessita é incompatível com o projeto de vida fluida destes tempos líquidos nos quais nada tem permissão de ficar em seu lugar. Tudo deve ser transformado de maneira a assumir valor e ser vendido. Por isso a enorme aversão e luta contra a natureza (que é uma característica intrínseca da civilização ocidental desde os seus primórdios, mas que, nestes tempos, foi levada a níveis nunca vistos anteriormente). Tudo que está “pronto”, que é “natural” ou tradicional, deve ser rivalizado, desvalorizado, ridicularizado e destruído, de forma a se construir uma alternativa atualizada em forma de mercadoria que exerça a mesma função e que possa ser vendida para o consumidor. Não basta o som do violino “tradicional” (que também é um produto, fruto de uma tecnologia outrora desenvolvida), deve-se inventar um aparelho que produza um som equivalente, porém eletrificado ou, melhor ainda, eletrônico (pois aparenta maior sofisticação

e promove o ideário da segunda natureza mais completamente), pois o violino tradicional já é um instrumento há muito incutido na cultura das pessoas e, por isso, é visto como “natural” ou próximo disso: tudo que está estabelecido tem que ser suplantado para se oferecer uma mercadoria nova em seu lugar. “Tudo que é sólido tem que desmanchar no ar”, para parafrasear Marx e Engels.

No campo da música, a transformação da arte dos sons em mercadoria foi denunciada já nos anos de 1940 por Theodor Adorno e Max Horkheimer, no clássico *Dialética do esclarecimento*. Nessa obra, os autores revelam o uso da racionalidade técnica como ferramenta de dominação por parte das elites econômicas (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 114) e como isso se exerce a partir da constituição de uma indústria cultural que transforma as obras de arte em produtos voltados para a alienação do público, de forma que se possa “[...] ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte” (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 123).

Dessa forma, em vez de desenvolver a estesia, de elevar a experiência humana, de desenvolver novas percepções, associações e, possivelmente, enriquecer e transformar as vidas das pessoas, a arte passava a ser produzida e experimentada como entretenimento e explorada comercialmente pelas corporações do ramo:

[...] a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão [...] A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 128).

A música da indústria cultural é a música comercial. Mas, não se deve deixar enganar, pois a música comercial não tem gênero. Para a indústria é indiferente o tipo de música que será vendida. E, para se compreender isso, os textos de Adorno não ajudam muito, pois o autor, apesar de sua imensa contribuição para a compreensão do funcionamento da indústria cultural, por outro lado não ocultava seu apego à música erudita europeia e, particularmente, à música alemã, como se pode constatar em sua defesa apaixonada do compositor austríaco Arnold Schoenberg contra o compositor russo Igor Stravinsky, em seu livro *Filosofia da Nova Música*. Nessa obra, aparentemente escrita para defender o seu gosto pessoal, Adorno qualifica Schoenberg de “progressista” (ADORNO, 2004, p. 34), enquanto Stravinsky é caracterizado como “restaurador” (ADORNO, 2004, p. 109). É evidente, principalmente para quem está a par do ideal revolucionário por trás das ideologias vanguardistas que desfilaram pelas artes do século XX, que o que Adorno está dizendo nas entrelinhas é que a música de

Schoenberg tem valor, ao passo que a de Stravinsky não tem, tomando, como referência, a crença no progresso, que classifica, hierarquicamente, o tradicional como ruim e a inovação como boa. Não bastando essa abordagem maniqueísta, Adorno se equivoca ao atribuir apenas a Stravinsky o recurso à tradição, em sua época, pois Schoenberg também o fez repetidamente, mesmo em suas obras mais áridas dos tempos do desenvolvimento da técnica dodecafônica, nas quais as formas tradicionais e, inclusive, ferramentas composicionais mais comuns, como a técnica contrapontística, foram mantidas. É de se questionar se essa defesa apaixonada do compositor ícone das vanguardas alemãs da primeira metade do século XX não seria, também, uma afirmação de caráter nacionalista¹⁵², devidamente embutida em meio a conceitos aparentemente sofisticados. Outro equívoco recorrente em Adorno é a sua crítica negativa da música de jazz, que o autor comparava às mais pobres músicas comerciais, deixando, ora nas entrelinhas, ora explicitamente, que ele considerava a música erudita

¹⁵² Nacionalismo é um conceito que tem sido bastante mal considerado no Brasil, nos últimos tempos. Ao que parece, esse aspecto negativo que o conceito assume é devido às lembranças do regime ditatorial que foi estabelecido no país, na segunda metade do século passado. Mas, não se deve enganar, pois sua conotação negativa também é devida – provavelmente com maior ênfase – às políticas que levaram ao processo da globalização atual – perante o qual o país ficou totalmente refém, a partir do fim dos anos de 1980 –, as quais pregavam Estados fracos e a abertura das economias nacionais aos processos globalizantes. À esta altura, já na terceira década do século XXI, se tem a visão em perspectiva para compreender que essas políticas, provenientes do *Consenso de Washington*, promovido pelos EUA no momento em que esse país assumia o poder global total, após a queda da URSS, eram um conjunto de medidas imperialistas voltadas para garantir o domínio daquele país, por meio de suas empresas, sobre todo o mundo. Em todos os países em que foram implementadas, o resultado foi a falência da indústria nacional, a obstrução do desenvolvimento e o aumento da pobreza e da desigualdade devido à falta de emprego e de medidas sociais de proteção, entre outras graves consequências.

No entanto, deve-se notar que os EUA continuam a ser um país nacionalista, que protege a sua indústria e o seu agronegócio, que ostenta sua bandeira em quase todos os filmes de sua indústria cinematográfica hollywoodiana (igualmente protegida), que impõe o seu modo de vida em todas as partes do globo por meio dos produtos de sua indústria, pelo *jeans*, pelo *rock*, pelo *fast food*, etc. Igualmente, outras nações que possuem histórico de imperialismo e colonialismo, oriundas do continente europeu, também promovem abertamente ações de caráter nacionalista e não recebem nenhuma desaprovação pública. Por que eles podem e os demais não podem?

Curiosamente, no Brasil só se pode ser nacionalista quando o assunto é o esporte. No entretenimento (que gera riqueza para as empresas globalizadas que colonizam o país) o nacionalismo é autorizado, mas quando se fala em coisa séria, como o desenvolvimento da indústria nacional ou o investimento na cultura (tome-se como exemplo, no campo da música, o descalabro de ter regentes estrangeiros nas poucas grandes orquestras brasileiras, em um cenário no qual os regentes brasileiros deveriam ter espaço garantido, haja vista as escassas oportunidades que a área oferece no país) ele é proibido.

Em um recente período da história do país, grupos apoiados por instituições estrangeiras interessadas em desestabilizar o país financiaram movimentos que tomaram uma ideia esvaziada de nacionalismo e, vestidos com a camiseta da seleção brasileira (cuja entidade símbolo, a CBF, é uma instituição privada, alvo de diversas investigações que a acusam de atos criminosos), apoiaram um golpe parlamentar que destruiu o país econômica e politicamente. Evidentemente, isso não é sinônimo de nacionalismo.

Se o nacionalismo extremado é algo perigoso, como a história ensinou no passado (lembrando, além disso, que, conforme Eric Hobsbawm bem demonstrou, o nacionalismo foi uma invenção), por outro lado, o globalismo extremado da atualidade também já deixou evidências suficientes de que gera pobreza e desigualdade exorbitantes e, portanto, é necessário assumir, como sociedade, a responsabilidade de dar um passo adiante para uma nova maneira de pensar que supere essas duas tendências opostas, seja encontrando uma proposta nova em relação a elas, seja equacionando e equilibrando ambas.

européia como a música que deveria servir de modelo civilizatório. Essa crença na superioridade da música europeia é um equívoco, com o qual é urgente aprender de forma a não o reproduzir mais. A música erudita europeia foi um modelo imposto pelo colonialismo europeu: do mesmo modo que esses povos invadiram estas terras, mataram os habitantes humanos que aqui viviam e delapidaram os recursos naturais, também impuseram – à força – a sua cultura e, com ela, a sua música. É preciso fazer a crítica e ter consciência histórica da música que se faz, pois ela é uma prática social, que guarda consigo uma vida pregressa relativa aos agrupamentos humanos que a praticaram. Por outro lado, para que não fique nenhum rastro de equívoco, fazer crítica não significa destruir algo, mas, sim, buscar a compreensão da coisa estudada em todos os aspectos possíveis: a música erudita ocidental é um patrimônio cultural que merece ser conhecido e resguardado, como qualquer outro bem cultural; goste-se ou não, ela faz parte indissociável da história da cultura deste país, ainda que esteja intrinsecamente amalgamada às políticas colonizatórias de seus países de origem.

Como dito acima, para a indústria, qualquer música que for comercialmente rentável, será apropriada para o seu uso. Na maior parte das vezes, e, particularmente nos dias de hoje, a indústria emprega músicas bastante simplificadas, com duração curta, muito repetitivas, sem complexidades que possam tirar o ouvinte de sua letargia, de forma que ele continue preso na teia do consumo; a proposta não é promover o desenvolvimento das pessoas e fazer delas indivíduos mais inteligentes, mais maduros e conscientes; o intento é lhes vender produtos e deixá-las sempre emaranhadas na densa nuvem de estímulos de toda espécie. Todavia, simplicidade não é sinônimo de música comercial, da mesma forma que complexidade não é paralelo obrigatório para a música considerada de maior valor artístico. Um exemplo interessante, entre muitos outros, é o do cantor Luciano Pavarotti que, nos anos de 1990, era ouvido nas rádios (cantando árias destacadas ou fazendo duetos com artistas pop, como na canção *Miss Sarajevo*, com o grupo *U2*), como música comercial. No tocante à duração, as músicas da era da *disco music*, do final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, apresentavam longas durações, quando comparadas às músicas comerciais de hoje, algumas delas passando dos dez minutos. Outro exemplo digno de nota é o da fase do *rock progressivo*, do final dos anos de 1960 e no decorrer da década seguinte, na qual os grupos criavam músicas com aspectos bastante enriquecidos em relação ao fazer mais comum do mundo do *rock*, com instrumental ampliado (não raramente, composições do tipo *concerto grosso*, com o grupo de *rock* se contrapondo a uma orquestra sinfônica ou concerto para

piano, entre outros), maior técnica instrumental, duração das composições bastante alargada, emprego de recursos das músicas experimentais do século XX, entre outras características.

Não obstante alguns bons exemplos, na maior parte dos casos a música comercial tem sido tratada como uma pura e simples mercadoria, massificada e enlatada e que, apesar da tenaz crítica recebida ao longo das décadas que distam da primeira geração da Escola de Frankfurt, chegou ileso a estes tempos líquidos, tendo se moldado ao perfil atual de descartabilidade extrema da modernidade líquida. A música que a indústria cultural veicula é consumida como qualquer outra mercadoria. Ouvindo suas *play lists* em aparelhos de escuta portátil por meio de fones de ouvido, principalmente o celular, hoje em dia, as pessoas passam de uma música para outra, descartando uma após a outra, sem aprofundar a sua escuta. Uma música que termina é como uma mercadoria usada, imediatamente jogada no lixo para ser substituída por outra, que terá, em breve, o mesmo destino. Prevalece a lógica do consumo, de constantes e infinitos reinícios que empobrecem a experiência da escuta.

Aliás, essa escuta passiva remete ao que Walter Benjamin qualifica de empobrecimento da experiência na modernidade. Ao analisar os jogos de azar, o ensaísta alemão identificou que essa era uma prática que não gerava acúmulo de experiência para o apostador, pois este está sempre em um estado de automatismo e cada partida que se encerra leva com ela a possibilidade da formação de uma experiência, pois a próxima se iniciará do zero, não permitindo que se traga algo do que se acumulou antes (BENJAMIN, 1989, p. 127-129). Como o próprio autor diz, “o recomeçar sempre é a ideia regulativa do jogo (como a do trabalho assalariado)” (BENJAMIN, 1989, p. 129). Esse empobrecimento da experiência também é observável na redução do âmbito segundo o qual a música é valorada, pois, entre as várias dimensões em que a música pode interagir na vida do ser humano, a única enfatizada pela indústria cultural é a do entretenimento, como já observado com Horkheimer & Adorno.

A escuta por fones de ouvido é uma prática que ilustra muito bem diversos aspectos da modernidade líquida. Além dos já citados, outro desses aspectos que merece menção é o da extrema individualização. Se a música fora, no passado, uma prática social aglutinadora, nestes tempos líquido-modernos, ela aparece como algo a ser consumido de maneira atomizada. Isso se coaduna com a política do consumismo, pois quanto mais individualizado for o direcionamento das mercadorias, mais eficiente será a fidelização do consumidor. No entanto, essa prática revela um dos avessos da cultura do consumo: o isolamento das pessoas. Em um mundo moldado pela lógica da mercadoria, a fragilidade dos laços, a velocidade das mudanças, a dissolução dos espaços de convivência, a transitoriedade, a instabilidade e a incerteza tornam a vida uma tarefa difícil de ser enfrentada, gerando medo do contato e

solidão (é o que atesta o empobrecimento da experiência já relatado). A escuta por fones de ouvido funciona como paliativo para essas multidões de indivíduos (principalmente os mais jovens) que tiveram sua inteligência socioemocional tolhida, servindo como muleta para que elas enfrentem o espaço público. Aliás, essa pode ser uma das possíveis explicações para a negação do espaço público hoje em dia: tendo sua experiência empobrecida, as pessoas não conseguem mais interagir em um espaço de convívio mútuo, no qual se espera que o encontro e o compartilhamento sejam os vetores de conduta. Em vez disso, as pessoas, por medo e inexperiência (além, claro, do fato de não terem sido educadas para lidar com a coisa pública), procuram se isolar, tentando por todas as maneiras, encontrar refúgio devido ao medo que têm de lidar com o outro e, dessa forma, tentam transpor suas formas de viver privadamente para o espaço público. É, enfim, a questão da alteridade que está em jogo!

Shoshana Zuboff identifica que esse cenário é devido à

[...] ideologia neoliberal do “individualismo”, que transfere toda a responsabilidade de sucesso ou fracasso para um indivíduo mítico, atomizado e isolado, condenado a uma vida de perpétua competição e desconectado de relacionamentos, comunidade e sociedade (ZUBOFF, 2021, p. 50).

Deve-se notar o caráter totalitário que a indústria do consumo assumiu na modernidade líquida, pois, para o problema acima descrito, que foi causado pela lógica da mercadoria aplicada à vida das pessoas, a mesma indústria que gerou o problema também é a que oferece a (promessa de) solução: o telefone celular de última moda e as músicas a serem ouvidas (consumidas) no aparelho. Munidas com isso, as pessoas vão ao “campo de batalha” do espaço público e, para se defenderem dos outros (“ameaças”), se isolam com as suas músicas, perdendo uma rica oportunidade de aprimorar as habilidades de convívio que a lógica do viver atomizado lhes extirpou.

A propósito, outra forma de isolamento por meio da música, também presente nas atividades de lazer na contemporaneidade, é o das “baladas” que têm pistas de dança com música em volume alto. Esse tipo de local apresenta uma característica um pouco diferente dos *shows* de *rock* (ou de outros tipos de música comercial em que prevalece o uso de amplificação intensiva do som). São tão ou mais ruidosos que aqueles, porém, apresentam uma característica diferencial: enquanto os concertos amplificados têm o grupo musical (a “banda”¹⁵³) como foco direcionador, nas pistas de dança não há esse elemento direcional. Nas

¹⁵³ Na tradição da música erudita europeia, uma banda é uma formação instrumental constituída de instrumentos de sopro e de percussão. Na música de *rock*, chama-se de banda a qualquer grupo que execute a música,

pistas o ouvinte está inteiramente envolvido pelo som, com alto-falantes dispostos em todas as direções que geram um duplo efeito de isolamento, tanto pela falta de direcionalidade da atenção, quanto pelo extremo volume com o qual a música é tocada. Como elemento adicional, em alguns lugares a pista é escura ou com poucas luzes e os organizadores também acoplam, ao local, máquinas de fumaça que ampliam o efeito de isolamento e, além disso, há o efeito hipnótico da música, de caráter minimalista, constituída de células repetitivas e/ou ostinatos que lhe conferem um efeito circular bastante intenso¹⁵⁴. Trata-se, sem dúvida, de um ritual “tribal”. Devido à altíssima intensidade sonora (que, obviamente, oferece grandes riscos à saúde) o contato entre as pessoas, apesar da proximidade, não é facilitado (se alguém quiser conversar, a melhor maneira é sair da pista e ir para o bar ou um *lounge*, se houver). A pista é um lugar para a pessoa mergulhar na música e se esquecer, deixando-se hipnotizar pelo ritual sonoro: um rito de depuração por meio da escuta e da dança, uma terapia, alguns diriam. Não obstante, é necessário não se deixar enlevar, pois, as “baladas” também são formas de sociabilidades administradas e permeadas pela lógica do consumo. Elas não são festas públicas, nas quais qualquer um pode chegar e participar, como nas antigas festividades populares coletivas. Elas ocorrem em espaços privados, que cobram pela entrada e auferem seus lucros pela venda de mercadorias, principalmente as bebidas alcoólicas. Se elas oferecem um substituto, de teor bastante diluído, para as antigas festividades – nas quais uma comunidade, por meio de seu xamã, mergulhava na coletividade da tribo em busca de solução para problemas que o agrupamento enfrentava –, ainda assim a experiência nas pistas é solitária, mesmo nos casos em que, tal como com os xamãs, haja ingestão de substâncias que promovam a alteração da percepção (comuns nas festas *rave*, ainda que não somente nelas): a “viagem” não é coletiva, trata-se de uma experiência solitária.

Ambos, o isolamento por meio dos fones de ouvido e o isolamento nas pistas das “baladas”, são expressões do excesso de ruídos e da incessante estimulação sonora a que os indivíduos estão envolvidos na contemporaneidade e ambos estão intimamente correlacionados à lógica da vida mediada pela mercadoria.

sendo que a formação mais básica e comum é aquela constituída por: cantor (vocalista), guitarra (uma ou duas), baixo elétrico e bateria. Essa formação foi tomada de empréstimo do jazz, no qual recebia o nome de combo. A “banda” de *rock*, portanto, é um dos tipos de combos de jazz.

¹⁵⁴ Essas são características recorrentes nos inúmeros estilos de *dance music* que têm desfilado nas casas noturnas desde os tempos da *disco music*, dos anos de 1970, a qual, por sua vez, surgiu de uma confluência de músicas oriundas da cultura *pop* estadunidense e que, de alguma maneira, apresentam uma ligação com as técnicas composicionais da música minimalista, também estadunidense, que surgiu nos anos de 1960 e que se espalhou não só no mundo da música erudita, mas, também, na música popular comercial, como por exemplo no *rock*.

Foi comentado, há pouco, a respeito do caráter totalitário da indústria do consumo. Outro aspecto no qual isso se reflete é na dicotomia entre local e global. A indústria se intromete nos processos da vida para manipulá-los e interromper a sua auto renovação natural, de maneira a transformá-los em mercadorias. Tanto a biodiversidade quanto a diversidade cultural são erodidas nesses processos, dando lugar à uniformização proveniente do etnocentrismo intolerante e totalitário da cultura industrial. Tudo isso aponta para o fato de que os processos de globalização levados a cabo nas últimas décadas são o problema. Há que se revalorizar e se recuperar o local. Este é um ponto no qual convergem as opiniões de Boaventura Souza Santos, Schafer e Capra.

Santos argumenta que o processo de trocas desiguais ao qual se dá o nome de globalização forja um dualismo entre global e local, através do qual o que é chamado de global assume papel dominante, enquanto o local é subalternizado. Essa é uma premissa equivocada, pois “aquilo a que chamamos globalização é sempre a globalização bem sucedida de determinado localismo” (SANTOS, 2005, p. 63). Esse “localismo globalizado” (SANTOS, 2005, p. 65), como é o caso já referido do *rock*, não é um autêntico produto globalizado, mas sim um elemento de uma cultura que foi imposto a outras, geralmente levando consigo os valores da cultura da indústria, servindo, enfim, ao projeto do crescimento econômico (que, ainda assim, não é o crescimento para todos, mas, sim, para os detentores dos meios de produção). Dessa maneira, a (re)valorização do local (que não é diferente de nenhum outro localismo, dado que todo elemento cultural tem uma raiz local) pode funcionar como um artifício de libertação do jugo da opressão globalizante.

De maneira semelhante, Schafer (2019, p. 188) discute o fato de que a indústria cultural produz música do centro para as margens, ou seja, uma música dos grandes centros que é levada às periferias para ser comprada por elas, resultando, assim, em um sufocamento da cultura local. Assim como Santos, o autor canadense entende que há um equilíbrio a ser reestabelecido, e que para isso é necessário se recuperar a cultura específica das localidades:

Qualquer retorno a um calendário agrário reabilitaria os equinócios como os pontos pivô para tais celebrações, e ligaria, novamente, a música a épocas e lugares específicos. Por extensão, endossaria toda música projetada para ocasiões especiais: dias de festa, festas de volta ao lar, aniversários e casamentos. A música enlatada estaria deslocada aqui; a música viva, executada por músicos locais, seria novamente valorizada” (SCHAFER, 2019, p. 189).

Os apontamentos de Santos e Schafer apresentam ressonância com Capra & Luisi, quando estes salientam que a “maneira de sustentar a vida é construir e nutrir a comunidade”

(CAPRA & LUISI, 2014, p. 438). Essa proposição faz sentido também para as comunidades humanas, uma vez que uma comunidade, como um grupo coeso, com costumes e tradições culturais compartilhados, é mais resistente à inseminação do desejo do consumo desenfreado. É sabido que as corporações utilizam a atomização social como uma estratégia para facilitar a indução do consumismo. O atual fenômeno da desagregação social – desde a família até o grupo mais amplo que é a sociedade como um todo – não é um acontecimento casual, mas pelo contrário, é fruto de uma estratégia bem definida para se engendrar o desejo do consumo e, conseqüentemente, promover a ampliação dos mercados e dos lucros das corporações. O indivíduo atomizado é uma presa fácil para a indústria do consumo – com todo o seu poderosíssimo arsenal de armadilhas para fomentar o hedonismo e fabricar consumidores –, mas o grupo não é. Assim como ocorre com as espécies animais que vivem em bandos de forma a garantir a proteção dos indivíduos perante os seus predadores, no universo humano a comunidade, hoje, funciona (ou poderia funcionar) como uma proteção contra a ação predatória e desagregadora da indústria cultural. Dessa maneira, a ênfase na localidade é uma estratégia que tem efeito tanto no âmbito dos processos do meio ambiente quanto nas sociedades humanas. É um exemplo bastante convincente do poder que representa o fortalecimento da teia de relações.

Esse aspecto da conservação, abordado no tocante à localidade, é, como já foi destacado, um tema relevante no campo da ecologia sonora. Schafer fala sobre a necessidade de preservação dos “marcos sonoros”. Um “marco sonoro” é um som que caracteriza uma comunidade, “que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade” (SCHAFER, 2011a, p. 365). O marco sonoro traz consigo a identificação de uma localidade, guardando e reavivando significados, sentidos e memórias que fazem parte das vidas das pessoas. Interrelacionado na teia da vida da comunidade, ele funciona como uma referência para seus habitantes, tanto quanto os aspectos visuais locais e, portanto, precisa ser preservado:

Uma tarefa prática do projetista acústico seria voltar sua atenção para os marcos sonoros de destaque e, se houver uma boa razão para isso, lutar pela sua preservação. O marco sonoro único merece fazer história tão certamente quanto uma sinfonia de Beethoven. Sua memória não pode ser apagada pelos meses e pelos anos. Alguns marcos sonoros são monolíticos e inscrevem suas assinaturas em toda a comunidade. Assim são os famosos sinos de igreja ou de relógios, as trompas e os apitos. Que seria de Salzburgo sem o seu Salvatore Mundi, de Estocolmo sem o seu carrilhão de Stadhuset e de Londres sem o Big Ben? (SCHAFER, 2011a, p.332).

Após toda essa discussão, é possível concluir, sem medo de errar, que o ruído obedece à lógica da mercadoria. Seu excesso, que se solidifica no que se chama de poluição sonora, é fruto de um modo de viver que se caracteriza pelo adestramento pela indústria, de tal forma que ele é tratado, no cotidiano, da mesma maneira que as demais mercadorias: uso e descarte, sem responsabilização e, por conseguinte, sem culpa. O ruído, como diz Schafer,

[...] é, quase sempre, uma mercadoria, fabricada e vendida com um propósito. Seja de uma sirene, de uma motocicleta ou de um rádio, tanto faz; por detrás de cada coisa, há uma instituição que procura tirar lucro da dissonância. Essas são as Vozes da Tirania (SCHAFER, 2019, p. 11).

Não obstante, para sobreviver, a cultura (e a política, pois se trata de uma maneira de viver e, também, de exercer poder e dominação) do consumismo precisa de uma constante renovação das mercadorias, ou seja, de “uma economia de objetos de envelhecimento rápido, obsolescência quase instantânea e veloz rotatividade. E assim, também, de excesso e desperdício” (BAUMAN, 2007, p. 36). Essa economia precisa funcionar de forma a sempre renovar o desejo dos consumidores e mantê-los sob controle, como máquinas desejanças, instigados a buscarem pela singularidade, adestrados o suficiente para responderem automaticamente aos impulsos emitidos pela indústria, por meio de seus canais midiáticos ou pelas diversas engrenagens ramificadas no tecido social: uma verdadeira *matrix*¹⁵⁵, que realimenta continuamente os indivíduos-consumidores com as promessas de felicidade¹⁵⁶. Essa constante renovação das mercadorias, para existir, é dependente de uma estrutura de desenvolvimento de tecnologias que, também, precisa ser continuamente renovada.

5.4 O fascínio da tecnologia e o tecnopólio

Foi dito, há pouco, que tudo que está estabelecido tem que ser suplantado para se oferecer uma mercadoria nova em seu lugar. O caráter fluido da vida líquida é vital para a

¹⁵⁵ Referência à série de longas metragens, cujo filme inicial se chama *Matrix*. No enredo, a humanidade, em um futuro distante, luta para recuperar o domínio do planeta, após um exército de máquinas ter escravizado a espécie humana e, depois disso, passado a usá-la como simples insumo para a sua sobrevivência, mantendo os humanos atados a uma rede virtual na qual eles não conseguem perceber que não é a real.

¹⁵⁶ Antes as pessoas eram controladas por meio do uso explícito da força, hoje em dia, na maior parte dos casos, elas são controladas pelo estímulo, manobradas a partir de seus impulsos, que são direcionados por técnicas de manipulação psicológica. Ou seja, hoje em dia elas têm a impressão de que são livres. O controle, hoje, é sutil e muito mais eficaz. Os controlados pensam que estão no controle de si e do mundo. Tome-se como exemplo os discursos de igualdade e liberdade da atualidade: há, de fato, toda essa liberdade no mundo atualmente? O poder mudou de mãos? Há uma real distribuição de poder?

manutenção do lucro da indústria, que depende do consumo permanente. Por isso, a mercadoria não deve cumprir com aquilo que oferece: sua promessa é um embuste e se desfaz logo que o consumidor a adquire. A partir desse momento, seu brilho fenece e uma nova luz se acende em outra mercadoria qualquer que, por sua vez, em breve, sofrerá do mesmo destino. Nada pode permanecer, “a vida numa sociedade líquido-moderna não pode ficar parada. Deve modernizar-se [...] ou perecer” (BAUMAN, 2007, p. 109).

A modernização constante é um imperativo para manter a saúde do sistema consumista e oferecer mercadorias sempre renovadas (ao menos na aparência e no apelo), de maneira a instigar, continuamente, o desejo do consumidor por algo diferente, induzindo-o a uma busca por singularidade, que gera, segundo Bauman, uma “economia de objetos de envelhecimento rápido” (BAUMAN, 2007, p. 36), na qual a obsolescência acelerada é uma regra (é o que ocorre, por exemplo, com as músicas comerciais, que ascendem tão rápido ao *top hits* quanto despencam deste para dar lugar a outras, em poucas semanas ou mesmo em poucos dias). O recurso ao qual a indústria recorre para manter uma produção incessante de produtos e serviços que criam a ilusão do novo para os consumidores é o investimento maciço no desenvolvimento de novas tecnologias.

Para o senso comum de hoje, a palavra tecnologia é tomada como sinônimo de um aparato sofisticado, de última moda, que traz consigo o melhor possível que o conhecimento humano aplicou para o funcionamento de um produto. Tecnologia, portanto, vem imbuída de uma aura que envolve certa expectativa de ciência avançada e de progresso agregados, mas, também, um aspecto mágico, que transcende a materialidade do produto. Todas essas características conferem aos produtos emblematizados por uma nova tecnologia um *status* de algo superior e de qualidade garantida e inquestionável.

No entanto, tecnologia é, simplesmente, conhecimento aplicado. Henrique Novaes & Renato Dagnino a definem “como um meio para se atingir fins, como ‘ciência aplicada’ em equipamentos para aumentar a eficácia na produção de bens e serviços” (NOVAES & DAGNINO, 2004, p. 191). O médico sanitário Emerson Merhy estuda a questão da tecnologia de uma forma mais abrangente e identifica que, por trás de cada tecnologia, há um trabalho humano aplicado, que pode ser, conforme ele define, “vivo” ou “morto”; a depender do tipo, há três diferentes categorias de tecnologias: duras, leve-duras e leves. O trabalho “morto” é aquele já acabado, solidificado em um produto pronto, como em um objeto ou em uma mercadoria qualquer. É um trabalho que já foi realizado. O trabalho “vivo”, pelo contrário, é aquele que é realizado em ato, no momento em que, por exemplo, se oferece um serviço. As tecnologias duras são baseadas em trabalho “morto”, ao passo que as tecnologias

leve-duras e leves são constituídas de trabalho “vivo”, realizado em ato. As tecnologias leve-duras consistem na aplicação de conhecimento decorrente de um conjunto de saberes solidamente constituídos em um trabalho realizado diretamente com pessoas, como, por exemplo, o trabalho de um professor ao ensinar ou o de um médico quando emprega seu *métier* no momento da clínica. As tecnologias leves remetem ao trabalho realizado no contato direto com as pessoas e que se consuma no ato da realização, ou seja, são trabalhos relacionais, como é o caso dos profissionais de saúde “da ponta”, que lidam diretamente com os usuários do sistema de saúde (FRANCO & MERHY, 2012, p. 157). A conceitualização de Merhy permite tratar a definição de tecnologia – conhecimento aplicado – para além do uso restritivo ligado aos equipamentos criados pela indústria mais avançada, pois o uso corrente do termo tecnologia se limita à categoria das tecnologias duras, tal como proposta pela definição do médico sanitário.

No cenário de fluidez da modernidade líquida, a tecnologia acaba por assumir o papel de um recurso de prestidigitação aplicado às mercadorias para revesti-las de uma aura mágica, de forma a criar a ilusão de um objeto que assume um aspecto sagrado, ao qual o consumidor pode ter acesso se puder pagar por ele. A promessa que é publicizada para a mercadoria é a de que, ao ter acesso a ela, o consumidor transcenderá para um estágio superior cujo prêmio é a felicidade. No entanto, o truque por trás dessa promessa é que ela não é um estado perene, mas, sim, uma sensação passageira. A cada mercadoria que se adquire, o efeito prometido de felicidade rapidamente se esvai e o consumidor, como um drogadicto, se vê na necessidade de buscar uma nova dose de ilusão em uma nova mercadoria oferecida de maneira ainda mais enfática pelo mercado, para que ele experimente uma nova sensação de satisfação (igualmente momentânea). O consumidor se vê enredado em um vício, no qual a mercadoria é a droga, a tecnologia é o embuste (a ilusão de um efeito transcendente), as mídias que fazem a publicidade da mercadoria são os aliciadores, o comércio é o traficante e a indústria é o produtor.

Há, portanto, uma grande rede de produção de ilusões, um mercado que opera a partir da estimulação de um fetiche em torno da mercadoria. Dupas o descreve da seguinte maneira:

Marketing e propaganda criam objetos e serviços do desejo manipulando valores simbólicos, estéticos e sociais, dentro do clássico modelo schumpeteriano da “destruição criativa”. Essência da lógica capitalista, a inovação tenta tornar obsoletos o mais rapidamente possível os produtos existentes, transformando a abundância ameaçadora de um mercado concorrencial em uma nova forma de escassez transitória, e conferindo à nova mercadoria um valor incomparável e imensurável, porque sua posse se transforma em realização de um desejo quase mítico (DUPAS, 2006, p.142).

A propósito, esse fenômeno da destruição criativa, característico dessa sociedade do descarte, que se encanta com o novo e rechaça o velho (SCHAFER, 2019, p. 181), é algo que o mundo da música conhece muito bem. Isso é explícito na música comercial produzida pela indústria cultural, na qual as obras são criadas, veiculadas e vendidas como meras mercadorias em um processo de incessante descartabilidade. No entanto, tal processo também se verifica no âmbito das vanguardas musicais e artísticas em geral, nas quais o fetiche pela novidade era dominante, levando esses artistas a serem intolerantes com qualquer coisa que não fosse inédita, como fica evidente nas palavras de Pierre Boulez, um compositor ícone desse período da música erudita europeia: “Fazendo tábula rasa de todas as noções herdadas, reconstruiremos o nosso pensamento sobre dados totalmente novos e permitir-lhe-emos, assim, abrir um campo inexplorado da escolha estética” (BOULEZ, 2013, p. 44). Em outro texto, ao defender a novidade da música dodecafônica em sua época, o autor, de maneira bastante contundente, enfatiza a sua novofilia: “[...] afirmamos, por nossa vez, que todo músico que não sentiu – não dizemos compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda a sua obra se situa aquém das necessidades de sua época” (BOULEZ, 1995, p. 139). Em ambos os exemplos flagra-se a ideia da tecnologia, pois, tanto as incessantes novas canções da música comercial quanto as experimentações das vanguardas são tratadas da mesma forma que qualquer nova tecnologia: empregada com o intuito de oferecer um frescor de novidade, sempre renovado, a cada nova criação; e apresentada com o objetivo de superar e descartar as obras passadas, seja no macromercado da indústria cultural, seja nos pequenos nichos de música de vanguarda (anacrônica, como diria Bauman¹⁵⁷) ainda sobreviventes nos dias de hoje. Essa aproximação com a lógica da tecnologia fica muito mais evidente no caso da música eletroacústica (de maneira intensa em sua vertente erudita, mas, também presente em sua manifestação pop, nos vários tipos de música *eletrônica*), que é caracterizada pela incorporação intensiva (e, em muitos casos, exclusiva) de aparelhos eletrônicos voltados para a produção, composição, tratamento, análise, amplificação e transmissão de sons.

Nessa rede de produção de ilusões há um importante ator, que é encarregado de confeccionar a aura com a qual a mercadoria é embebida, de forma que ela seja alçada ao papel de elemento sagrado: a publicidade.

¹⁵⁷ Zygmunt Bauman, em sua obra *O mal-estar da pós-modernidade*, assinala que falar de vanguarda na atualidade não faz sentido, pois não há mais como discriminar se um estilo é avançado ou antiquado em uma época na qual uma multiplicidade de gêneros coexiste simultaneamente (BAUMAN, 1998, p. 127).

5.4.1 A publicidade como fábrica de ilusões

A prestidigitação que a indústria aplica às mercadorias, agregando-lhes qualidades além daquelas que possuem, é obtida a partir do recurso da publicidade. Por sua vez, a publicidade chega até as pessoas principalmente pelos canais das mídias, que podem ser a internet, o rádio, os diversos gêneros de mídia impressa e a televisão. Ainda que atualmente o acesso à internet tenha crescido, a televisão continua sendo, no Brasil e no mundo, o veículo privilegiado de promoção de mercadorias, serviços e ideias, pois ainda é o mais acessado pelos consumidores (BENÍCIO, 2020; 97% DOS CONSUMIDORES, 2020; MANDER, 2012, p. 204).

De acordo com Jerry Mander, a publicidade existe para convencer as pessoas a comprarem coisas desnecessárias, pois tudo que é essencial não precisa de publicidade: “ninguém tem uma necessidade intrínseca por lasanha congelada, Coca-Cola, Cheetos ou Burger King”¹⁵⁸ e, por isso, para conseguir transformar esses produtos em mercadorias desejadas, eles “têm que ser anunciados, promovidos e empacotados de maneiras apelativas. Ninguém precisa promover água fresca, mas você precisa promover a água Perrier”¹⁵⁹ (MANDER, 2012, p. 204). É aí que entra a prestidigitação, o passe de mágica que a indústria, em conjunto com a publicidade e com as mídias, particularmente a televisão, aplica à mercadoria, de forma a criar o maravilhamento que encanta o consumidor, fazendo o produto parecer algo sagrado, que transcende a sua banalidade. Neil Postman ressalta que “o que é significativo a respeito da magia é que ela direciona nossa atenção para o lugar errado. E, ao fazer isso, evoca em nós um senso de maravilhamento mais que de compreensão”¹⁶⁰ (POSTMAN, 1992, p. 94).

O fetiche construído em torno das tecnologias é, em grande parte, devido ao poder da televisão de dominar a atenção das pessoas. Mander ressalta que,

Ao longo do último meio século, a combinação da televisão e dos gastos astronômicos com publicidade efetivamente reformataram a consciência dos Estados Unidos e do planeta inteiro: nossa autoimagem, a maneira que aspiramos viver,

¹⁵⁸ [...] no one has an intrinsic need for packaged frozen lasagna, Coca-Cola, Cheetos, or Burger King.

¹⁵⁹ Those have to be advertised, promoted, and packaged in appealing ways. No one needs to advertise fresh water, but you do need to advertise Perrier.

¹⁶⁰ What is significant about magic is that it directs our attention to the wrong place. And by doing so, evokes in us a sense of wonder rather than understanding.

nossos hábitos, nossos pensamentos, nossas referências, desejos e memórias¹⁶¹ (MANDER, 2012, p. 205).

Um dos vários problemas criados por essa formatação da consciência é que o duo televisão-publicidade promove uma homogeneização cultural, que é algo bastante proveitoso para a indústria, pois ao oferecer uma variedade menor de produtos em quantidades cada vez maiores para mercados cada vez maiores, consegue otimizar a produção de bens de consumo e multiplicar seus lucros. Por outro lado, para a diversidade das culturas humanas, esse fenômeno é empobrecedor, como salienta Mander:

A fusão com os valores da TV está substituindo rapidamente outras formas de vida. Pessoas em todos os lugares carregam imagens idênticas e desejam as mesmas mercadorias, desde carros a *sprays* de cabelo, de bonecas Barbie a *iPhones*. A TV está transformando todo mundo em todo mundo mais. Ela está efetivamente clonando culturas para serem parecidas umas com as outras¹⁶² (MANDER, 2012, p. 109).

O recurso que a televisão e a internet, ambas, também, tecnologias, empregam como ferramenta de captura da atenção das pessoas é a imagem. Mander adverte que o que menos importa em relação às mensagens publicitárias é a sua verossimilidade, mas, sim, o seu poder de encantamento, que é alcançado por meio da imagem:

Uma vez ingerida, ela se torna nosso quadro de referência. Com o passar do tempo nós começamos a imitar a imagem. Nós passamos a enxergar os maneirismos de programas como *Friends* como que acontecendo entre nossos próprios amigos. Lentamente começamos a nos fundir com as imagens. Como o noviço que contempla o Buda por décadas esperando absorver sua natureza, nós absorvemos as propagandas. Nós nos tornamos o que vemos. E compartilhamos os seus valores¹⁶³ (MANDER, 2012, p. 214).

As tecnologias calcadas no emprego da imagem, utilizadas pela publicidade veiculada nos canais de mídia induzem, portanto, a se viver em um mundo forjado pelas corporações, de forma a que as pessoas respondam mais prontamente aos seus estímulos, como bem assinala Duarte Júnior:

¹⁶¹ Over the last half century, the combination of television and astronomical advertising spending has effectively reshaped the consciousness of the United States and the entire planet: our self-image, the way we aspire to live, our habits, our thoughts, our references, desires, memories.

¹⁶² Merging with TV values is quickly replacing other ways of life. People everywhere carry identical images and crave the same commodities, from cars to hairsprays to Barbie dolls to iPhones. TV is turning everyone into everyone else. It is effectively cloning cultures to be alike.

¹⁶³ Once it is ingested, it becomes our frame of reference. Over time, we begin to imitate the image. We see the mannerisms from the TV show *Friends* turning up among our own friends. We slowly begin to merge with the imagery. Like the Novice who contemplates the Buddha for decades, hoping to absorb his nature, we absorb the advertising. We become what we see. And we share its values.

Tal realidade, portanto, muito pouco possui de concreta, estando seu impalpável caráter erigido sobre signos e imagens, restando ao ser humano interagir hoje bem mais com representações de coisas e de pessoas do que com objetos e com seus semelhantes. Fato que acaba por conferir à mídia, em especial à televisiva – dado a sua presença na maioria das residências –, um poder quase ontológico de produzir o real, ou seja, de criar um mundo comum a todos que a assistem (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 115).

O mundo paralelo que os meios de comunicação criam, com vistas a manter as pessoas fascinadas pelas tecnologias aplicadas às mercadorias sempre renovadas, é constituído a partir de

[...] *simulacros* da realidade, através de imagens que tentam não só representar o mundo, mas, quase num passe de mágica, substituí-lo. O simulacro, pois, é colocado no lugar da própria coisa, repousando, sua aparente vantagem, no fato de possuir mais atrativos do que ela. Além, é claro, das vantagens econômicas decorrentes de um produto que imita algo mais oneroso em termos de custos (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 117).

Essa mimetização das imagens é semelhante ao que ocorre com o fenômeno da naturalização dos ruídos. Se antigamente a humanidade era acostumada com os sons da natureza que, de acordo com Schafer (2019, p. 11-12), não destruíam a sua escuta, por que atualmente ela se acostumou a conviver em ambientes tão ruidosos, que prejudicam a sua saúde? A provável resposta é que, de tanto a indústria despejar máquinas ruidosas no cotidiano, apoiada pelo aliciamento que a publicidade promove, agindo nas mentes das pessoas de forma a suprimir a resistência e instigar a aceitação de suas investidas, as pessoas acabaram se conformando passivamente a esse cenário, ainda que ele seja prejudicial à sua sobrevivência. Não é apenas com as imagens que as pessoas se fundem, como diz Mander, mas também com os sons repetidamente reproduzidos.

Contudo, quantidade não equivale à qualidade e, como adverte Postman, antigamente as pessoas tinham um escasso acesso a imagens e essa escassez era um fator crucial para que elas, quando vistas, assumissem um poder especial nas vidas das pessoas (POSTMAN, 1992, p. 166). A mesma coisa é válida para o universo dos sons, pois, conforme indica Schafer (2011a, p. 71), ambientes *hi-fi* apresentam escassez de sons, o que permite uma orientação sonora para os seus habitantes em meio à paisagem. Tal condição é corroborada tanto por Feld (2018, p. 237), quanto por Krause (2013, p. 100), quando ressaltam que em comunidades humanas de tradição oral e não ocidentais, que vivem em locais onde não há saturação sonora, a audição humana é empregada como guia para a vida do dia a dia e, de maneira mais

abrangente, para a sobrevivência. Ou seja, a relação entre excesso e competência dos estímulos¹⁶⁴, para os sentidos, é inversa: o excesso de estímulos não é sinônimo de enriquecimento da experiência humana. Isso também é válido para o problema do excesso de informações ao qual as pessoas estão submetidas atualmente, conforme será discutido adiante.

A discussão a respeito da televisão faz concluir que ela é uma tecnologia de controle, criadora de um fascínio que leva as pessoas a não perceberem como são manipuladas:

Por sua habilidade de implantar imagens idênticas nas mentes de milhões de pessoas, a TV pode homogeneizar perspectivas, conhecimentos, gostos e desejos, para fazê-los assemelharem-se aos gostos e interesses das pessoas que transmitem as imagens. Em nosso mundo, os transmissores das imagens são as corporações cujo ideal de vida é tecnologicamente orientado, voltado para a venda de mercadorias, materialista e hostil à natureza¹⁶⁵ (MANDER, 1991, p. 97).

Ela funciona como um sistema de lavagem cerebral em massa da população, adestrando-a para a aceitação passiva de que o objetivo da vida é comprar: “[...] quer você esteja vendo um comercial para aspirina, carros ou cosméticos, a mensagem é exatamente a mesma. Toda a publicidade diz isto: quer você compre esta mercadoria ou aquela, a satisfação na vida vem das mercadorias”¹⁶⁶ (MANDER, 1991, p. 79).

Esse poder que a televisão exerce sobre a sociedade acarreta consequências diretas e indiretas para produzir, aumentar e manter a saturação de ruídos. Entre elas, o culto cego à tecnologia propicia às pessoas produzirem ruídos de maneira não refletida, pois, se o que importa é consumir mercadorias que forneçam a ilusão da novidade e, com ela, a suposta construção de uma individualidade pautada na busca por símbolos de distinção para se diferenciar dos demais indivíduos (BAUMAN, 2007, p. 35), então, qualquer preocupação com os efeitos desse consumo fica subvalorizada, pois, “na corrida pela individualidade, não há intervalo” (BAUMAN, 2007, p. 35). Outro problema é a valorização da imagem, que, ao privilegiar o sentido da visão, rebaixa os demais, ocasionando um prejuízo em seu

¹⁶⁴ Deve-se ressaltar que essa competência remete diretamente ao trabalho dos compositores de música, pois parte significativa do desenvolvimento de seu *métier* se refere a aprender a equilibrar sons, em quantidade e qualidade, no interior de uma obra musical projetada por eles. Não é por menos que Schafer conclama os compositores a que se engajem com a vida e “retornem à sociedade para dar orientação à navegação humana”, de maneira a orientarem a reorquestração do ambiente sonoro mundial (tarefa que ele admitia que, infelizmente, os compositores ainda não estavam prontos a assumir).

¹⁶⁵ By its ability to implant identical images into the minds of millions of people, TV can homogenize perspectives, knowledge, tastes, and desires, to make them resemble the tastes and interests of the people who transmit the imagery. In our world, the transmitters of the images are corporations whose ideal of life is technologically oriented, commodity oriented, materialistic, and hostile to nature.

¹⁶⁶ [...] whether you are viewing a commercial for aspirin, cars, or cosmetics, the message is exactly the same. All advertising is saying this: Whether you buy this commodity or that one, satisfaction in life comes from commodities.

desenvolvimento, como adverte Duarte Júnior (2000, p. 20). Pode-se pensar, também, no reforço do hábito da descartabilidade, com uma miríade de imagens que vem e vão incessantemente e que podem influenciar na produção de diversos ruídos no cotidiano, por imitação, seguindo a mesma lógica do descarte (a cultura do lixo). Há ainda a mais óbvia consequência da compra indiscriminada de muitos produtos que, por si mesmos, em grande parte dos casos, são produtores de ruídos, particularmente se forem eletrônicos. É possível considerar, além desses, um aspecto que pode contribuir, mesmo que de maneira indireta, com a produção de ruídos: a incitação à violência em programas televisivos. A violência está presente tanto em filmes, particularmente nos hollywoodianos, quanto em novelas, nos programas jornalísticos ou nos onipresentes jogos eletrônicos¹⁶⁷. A grande mídia procura passar para as pessoas a impressão perene de que o mundo é um lugar perigoso e que a vida deve ser vivida sempre em prontidão diante do perigo iminente. Com isso, as pessoas acabam incorporando um medo constante, uma sensação de que devem estar constantemente alertas e se esconder ou estarem prontas para se defender da violência, presente em toda a parte. E mais, elas acabam agregando ao seu viver, de maneira mimética, uma maneira violenta de agir. Isso as leva a naturalizar a violência em seu cotidiano (muitas vezes, elas mesmas agindo violentamente, seja por meios físicos e/ou psicológicos), pois têm sido adestradas para viver nesse estado. O ruído excessivo é, também, decorrente desse estado de coisas, pois o ato violento implica em um excesso de gestos, sons, movimentos, enfim, de uma entrega total do corpo às ações de intimidação, de defesa e de ataque, que caracterizam o embate contra um inimigo. A violência requer excessos e não é por menos que ela interessa ao grande capital, pois coloca as pessoas em prontidão constante, da mesma forma que o consumismo, funcionando um como complemento do outro. Além disso, a violência gera destruição e, conseqüentemente, lucros para a indústria, pois uma mercadoria destruída é uma mercadoria que precisará ser substituída por outra, nova. Esse, aliás, é o mesmo princípio que move as guerras, no campo macropolítico, pois, por trás de qualquer nação belicista, na atualidade, há sempre uma forte indústria voltada para o meio militar, ansiosa pela eclosão de guerras que, inevitavelmente, levarão ao uso e destruição de armamentos em grande escala e que precisarão ser repostos. Ruído é violência! Ruído é lucro!

¹⁶⁷ Os jogos eletrônicos transversalizaram a vida na contemporaneidade, não se limitando mais, como em sua origem, aos aparelhos específicos para se jogar – os videogames –, pois, hoje em dia esses jogos estão presentes nos computadores e telefones celulares, que as pessoas levam para todos os lugares. O jogo eletrônico é jogado a qualquer momento, no ônibus, no carro, na rua, em casa, no trabalho, no lazer (funcionando como lazer do lazer, pois é muito comum se ver, em bares, casas noturnas, e outros, pessoas jogando em seus celulares!).

Em todos esses casos prevalece um aspecto: esta é, indubitavelmente, uma cultura do “mais”, do acúmulo e do rápido descarte. O excesso de ruídos não é ocasional, tampouco um fenômeno isolado, mas, sim, parte desse processo maior que perpassa todo o atual modo de viver.

Em resumo, a publicidade ilude as pessoas para que comprem, continuamente, mais e mais mercadorias. O recurso que ela usa para ludibriá-las é o apelo de novidade que agrega a cada mercadoria. Esse apelo é apoiado na aura que se constrói em torno das tecnologias aplicadas às mercadorias. A tecnologia é a prestidigitação que a publicidade, ela própria uma tecnologia (leve-dura) (MANDER, 1991, p. 85), utiliza para legitimar a qualidade alegada dos produtos. A aura que a tecnologia possui também é artificialmente construída pela publicidade. Sua efetividade, como conhecida hoje, foi alimentada durante décadas, principalmente a partir da invenção e da produção em massa dos aparelhos de televisão. Mas, ela precisa ser continuamente realimentada, pois, “sem a repetida frustração dos desejos, a demanda pelo consumo se esvaziaria rapidamente, e a economia voltada para o consumidor perderia o gás” (BAUMAN, 2007, p. 108). E, por isso, o mundo e todos os aspectos da vida foram formatados pelas grandes corporações (o grande capital) de maneira que um imenso sistema-mundo fosse erigido para fazer girar a roda do consumo: esse é o mundo líquido-moderno da atualidade, um terreno-mundo que foi semeado pelas corporações para a lógica do consumo frutificar. Sem a publicidade, esse mundo não seria possível, pois,

A publicidade é um componente crucial da economia capitalista, de forma a mantê-la funcional e em crescimento. Sem ela e outros esforços de marketing que mantêm a sociedade viciada nas visões da cultura consumista e suas alegrias, a economia estaria bem pior do que ela já está¹⁶⁸ (MANDER, 2012, p. 225).

E, como já pontuado, a televisão tem sido, até os dias de hoje, o principal meio pelo qual a publicidade vicia os seus clientes. Mantendo-as em um estado mental (estado alpha) que torna a sua mente mais receptiva (MANDER, 1991, p. 80), a publicidade funciona como uma droga, que altera o estado de humor das pessoas, tornando-as menos capazes de agir por conta própria e desenvolvendo nelas um estado de dependência em relação aos aparatos tecnológicos, o que gera a ilusão de que não podem experimentar a vida sem a sua mediação. Isso ocorre particularmente com os jovens, os mais afetados (MANDER, 1991, p. 84), pois passam mais tempo à mercê desses estímulos.

¹⁶⁸ Advertising is a crucial component of the capitalist economy, to keep itself functional and growing. Without it, and other marketing efforts that keep society addicted to visions of consumer culture and its joys, the economy would be far worse than it already is.

Esses são, enfim, alguns dos aspectos que perfazem o fascínio que a tecnologia exerce sobre as pessoas. Sua magia, como reiteradamente foi afirmado, é arquitetada pela publicidade e pelas mídias.

5.4.2 Tecnopólio, não neutralidade e consequências do fascínio da tecnologia

Pode-se dizer que se vive, hoje, sob um domínio total da tecnologia, que perpassa tanto o nível macro nas altas decisões de poder da sociedade quanto a microescala das escolhas de vida das pessoas no cotidiano. Trata-se de um verdadeiro tecnopólio, que precisa ser compreendido, pois sua lógica está presente na vida de todos, na atualidade. Por isso, nesta subseção faz-se uma digressão com a finalidade de esclarecer esse fenômeno, que será importante para se ter uma visão geral da sociedade atual e, conseqüentemente, do mito do progresso, que será discutido na última seção do capítulo.

O senso comum atribui à tecnologia uma miríade de benesses. Há um consenso, estabelecido de maneira acrítica, de que a tecnologia é algo indiscutivelmente bom. Essa opinião, conforme visto, foi forjada pela publicidade. Ela se ampara em um otimismo em relação à novidade que foi construído na modernidade e remete a certa ideia de progresso, de acordo com a qual o futuro será sempre melhor que o presente e o passado.

Perante essa crença estabelecida, qualquer um que se atreva a levantar alguma objeção será confrontado, qualificado como alguém “fora da realidade”, antiquado, ultrapassado ou, mesmo, louco. Não obstante, esse não é um cenário novo, como pode parecer em uma primeira aproximação, mas, sim, um antigo dilema contra o qual a humanidade repetidamente se vê confrontada. Na mitologia grega, por exemplo, esse dilema é ilustrado no mito de Dédalo e Ícaro. Dédalo, além de ter projetado o labirinto no qual o Minotauro foi preso, tem, como um de seus feitos, a criação de asas que ele e seu filho, Ícaro, utilizaram para atravessar o oceano. O jovem Ícaro acabou perdendo a própria vida por utilizar o invento de maneira imprudente, desobedecendo às advertências de seu pai, o que ocasionou o derretimento da cera de suas asas e sua queda o mar (OVÍDIO, 2017, p. 429-431). O mito trata, portanto, da oportuna utilização de uma tecnologia e do custo fatal de se render ao seu fascínio.

Em consonância com isso, Zuboff ressalta que,

[...] não somos os únicos a cair na armadilha da ilusão da tecnologia. Trata-se de um tema recorrente do pensamento social, tão velho quanto o cavalo de Troia. Apesar disso, cada geração pisa em falso na areia movediça do esquecimento de que a tecnologia é uma expressão de outros interesses. Nos tempos modernos, isso

significa os interesses do capital, e na nossa época é o capital de vigilância que comanda o meio digital e dirige nossa trajetória rumo ao futuro (ZUBOFF, 2021, p. 32).

E, para confrontar a tecnolatria, Postman enfatiza que as tecnologias têm, sempre, dois lados, um positivo e um negativo:

[...] toda mudança tecnológica é um compromisso [...] A tecnologia dá e a tecnologia tira. Isto significa que para cada vantagem que uma nova tecnologia oferece há sempre uma desvantagem correspondente. A desvantagem pode exceder a importância da vantagem ou a vantagem pode ser digna do custo. Agora, esta pode parecer ser uma ideia óbvia, mas você se surpreenderia com o tanto de pessoas que acreditam que as novas tecnologias são bênçãos inquestionáveis¹⁶⁹ (POSTMAN, 1998, p. 1).

O autor adverte que, “[...] quanto maiores as maravilhas de uma tecnologia, maiores serão as suas consequências negativas”¹⁷⁰ (POSTMAN, 1998, p. 1). Os aspectos positivos das tecnologias que povoam o mundo atual são amplamente conhecidos, pois, além da onipresença de algumas delas no cotidiano, a publicidade continuamente realça tais características (e as demais pessoas repetem e reforçam tais discursos em seu cotidiano). Todavia, o que a afirmação de Postman ressalta é que sempre há, ao lado dessas características positivas, outras, negativas, as quais a publicidade esconde e que correspondem, também, ao preço que se paga pelas características positivas. Mander enfatiza que a prevalência desse otimismo em relação às novas tecnologias se deve ao fato de as descrições de suas características serem feitas sempre pelas instituições conectadas com as corporações interessadas em sua divulgação. O autor evoca o exemplo da introdução do automóvel, no início do século XX, que era apresentado “por Henry Ford como limpo, seguro, conveniente, privado, rápido e não poluente”. Em sua descrição não havia menção a respeito do “pavimento cobrindo a paisagem, da poluição do ar, do ruído, da morte nas autoestradas ou das guerras por petróleo”. O automóvel, como reforça Mander, veio a ser a tecnologia mais destrutiva e impactante de todas (MANDER, 2012, p. 139). Dupas reforça essa advertência a respeito da camuflagem dos riscos que as inovações tecnológicas trazem consigo, enfatizando que, nesse processo, os valores éticos são deixados de lado:

¹⁶⁹ [...] all technological change is a trade-off. Technology giveth and technology taketh away. This means that for every advantage a new technology offers, there is always a corresponding disadvantage. The disadvantage may exceed in importance the advantage, or the advantage may well be worth the cost. Now, this may seem to be a rather obvious idea, but you would be surprised at how many people believe that new technologies are unmixed blessings.

¹⁷⁰ [...] the greater the wonders of a technology, the greater will be its negative consequences.

A ciência atual tem enorme capacidade de gerar inovações e saltos tecnológicos, adquirindo uma auréola mágica e determinista que a coloca acima da moral e da razão. A razão técnica parece ter lógica própria e poder ilimitado, legitimando-se por si mesma. Os riscos envolvidos são camuflados pelas mídias globais, que deificam as conquistas científicas como libertadoras do destino da humanidade, impedindo julgamentos e – principalmente – escolhas e opções. O deslumbramento diante da novidade tecnológica e a ausência total de valores éticos que definam limites e rumos poderão ameaçar a própria sobrevivência da humanidade. As novas tecnologias na área do átomo, da informação, da genética e agora da nanotecnologia causam um crescimento brutal dos poderes do homem, agora sujeito e objeto de suas próprias técnicas. Isso ocorre num estado de vazio ético no qual as referências tradicionais desaparecem e os fundamentos ontológicos, metafísicos e religiosos da ética se perderam (DUPAS, 2005, p. 76).

Em acordo com Dupas, pode-se considerar as paisagens sonoras geradas pelos ruídos produzidos pelas tecnologias presentes nos meios urbanos, sobretudo pelos automóveis. É um ambiente tóxico à saúde humana e dos demais animais, mas não há nenhuma preocupação ética envolvida nesse fenômeno. Paira no ar um cinismo coletivo, como se as pessoas não quisessem se responsabilizar pelo ambiente poluído que elas produzem, tanto os fabricantes quanto os usuários. A mensagem lida nas entrelinhas é que o que importa é a produção e o consumo, o resto não é digno de nota.

A tecnologia dá e tira. Na mesma perspectiva, Pierre Lévy destaca que, ainda que a informática e o ciberespaço, duas tecnologias exemplares dos tempos líquido-modernos, possibilitem “[...] novas formas de universalidade, de fraternidade, de estar juntos, de reapropriação pela base dos instrumentos de produção e de comunicação” (LÉVY, 2010, p. 254), por outro lado,

[...] desestabilizam em grande velocidade, e muitas vezes de maneira violenta, as economias e sociedades. Ao mesmo tempo em que arruinam os antigos poderes, participam da criação de novos, menos visíveis e mais instáveis, mas não menos virulentos (LÉVY, 2010, p. 254-255).

Em outro exemplo, Lévy também cita o problema da degradação promovida pela revolução dos transportes, apesar de suas vantagens, e o compara com a aceitação irrestrita da virtualização informacional, salientando que há um preço a pagar também por ela (LÉVY, 2011, p. 23-24). Zuboff, na mesma linha de pensamento, adverte que o preço pela aceitação acrítica das tecnologias digitais já está sendo pago:

A realidade digital está tomando conta e redefinindo tudo que é familiar, antes mesmo de termos tido a chance de ponderar e decidir sobre a situação. Nós celebramos o mundo conectado por causa das muitas maneiras pelas quais ele enriquece nossas capacidades e perspectivas, mas ele gerou novos grandes territórios

de ansiedade, perigo e violência conforme o senso de um futuro previsível se esvai por entre nossos dedos (ZUBOFF, 2021, p. 18).

A escuta de música portátil, por meio de fones de ouvido é mais um exemplo de uma tecnologia que foi aceita incondicionalmente, sem uma discussão ampla que procurasse identificar, antecipadamente, seus riscos e benefícios, pois, se, por um lado, o telefone celular (e outros aparelhos) permite uma personalização da escuta de música, de forma que as pessoas escolham e ouçam as suas músicas em qualquer lugar que estejam (a personalização é uma das ferramentas mais usadas pelo consumismo), por outro, conforme já levantado anteriormente, eles se transformam em instrumentos de isolamento e de apropriação privada do espaço público, ao mesmo tempo em que também contribuem para a poluição sonora dos ambientes (quando tocados sem os fones de ouvido) e, ainda, oferecem riscos, à saúde devido ao ruído excessivo (com fones ou sem).

Postman adverte que “quando admitimos uma nova tecnologia à nossa cultura, devemos fazer isso com os olhos bem abertos”¹⁷¹ (POSTMAN, 1992, p. 7), pois, “a cultura sempre paga um preço pela tecnologia”¹⁷² (POSTMAN, 1998, p. 2), haja vista que,

Novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas que pensamos a respeito. Elas alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com as quais pensamos. E elas alteram a natureza da comunidade: a arena em que os pensamentos se desenvolvem¹⁷³ (POSTMAN, 1992, p. 20).

Outro problema a ser considerado é que cada nova tecnologia introduzida traz consigo vencedores e perdedores, pois seus benefícios e prejuízos não são distribuídos igualmente (POSTMAN, 1992, p. 9). Alguns são beneficiados e outros são prejudicados, mesmo que alguns não sejam afetados (POSTMAN, 1998, p. 2). Postman evoca o exemplo da invenção dos computadores pessoais, que aumentaram o poder de ação das forças armadas e a capacidade de operação dos bancos de uma maneira inimaginável anteriormente, ao passo que na vida de outros profissionais ou no uso cotidiano da maioria das pessoas, esse impacto foi insignificante se comparado com o daquelas instituições (POSTMAN, 1992, p. 10-11).

Dessa maneira, para compreender o papel de uma tecnologia e das mudanças que ela pode acarretar em uma sociedade, de acordo com Postman, é imprescindível submetê-la a alguns questionamentos: “Quem especificamente se beneficia do desenvolvimento de uma

¹⁷¹ [...] when we admit a new technology to the culture, we must do so with our eyes wide open.

¹⁷² [...] culture always pays a price for technology.

¹⁷³ New technologies alter the structure of our interests: the things we think *about*. They alter the character of our symbols: the things we think *with*. And they alter the nature of community: the arena in which thoughts develop.

nova tecnologia? Quais grupos, qual tipo de pessoa, qual tipo de indústria será favorecido? E, claro, quais grupos de pessoas serão prejudicados?¹⁷⁴ (POSTMAN, 1998, p. 3). De maneira semelhante, Mander também relaciona um conjunto de perguntas que deveriam ser feitas antes da admissão de qualquer nova tecnologia, para orientar decisões quanto à sua aprovação ou refutação:

Quais segmentos da sociedade se beneficiam de uma nova tecnologia, e quais segmentos não se beneficiam? Quem ganha e quem perde? Uma nova tecnologia concentra poder ou o equaliza? Ela serve à democracia ou não? Como uma tecnologia particular afeta a estrutura conceitual humana: o que pensamos, como pensamos e o que sabemos e podemos saber? Como ela afeta a maneira que vemos a nós mesmos e nossas relações uns com os outros, com o planeta e com as outras criaturas vivas? E quanto aos efeitos sobre a saúde humana e planetária? Finalmente, com todas essas coisas consideradas, será melhor ou pior que a nova tecnologia seja introduzida? E, se nós aceitarmos a sua introdução, em qual escala de operação?¹⁷⁵ (MANDER, 1991, p. 42-43).

Nenhuma tecnologia é neutra: “toda tecnologia [...] é um produto de um contexto econômico e político particular e traz consigo um programa, uma agenda e uma filosofia que pode ou não ser favorável à vida e que, portanto, requer escrutínio, crítica e controle”¹⁷⁶ (POSTMAN, 1992, p. 185). Postman recomenda que seja adotada uma postura de resistência e de estranhamento diante de qualquer nova tecnologia apresentada, de maneira a possibilitar um julgamento consciente de sua natureza, pois o mundo atual induz à aceitação de qualquer delas como algo inevitável ou natural (POSTMAN, 1992, p. 185).

Toda tecnologia já traz em si, de partida, uma estrutura que determinará o seu uso (POSTMAN, 1992, p. 7) e, ao ser empregada, começará a influenciar o meio no qual for usada ou instalada. Considere-se, como exemplo, mais uma vez, a problemática da escuta portátil, que alterou a maneira de escuta de música das pessoas (para pior, pois a empobreceu), porém, não no sentido de ampliar sua percepção, mas ao modo de moldar essa

¹⁷⁴ Who specifically benefits from the development of a new technology? Which groups, what type of person, what kind of industry will be favored? And, of course, which groups of people will thereby be harmed?

¹⁷⁵ Which segments of society benefit from a new technology, and which segments do not? Who gains and who loses? Does a new technology concentrate power or equalize it? Does it serve democracy or not? How does a particular technology affect the human conceptual framework: what we think, how we think, and what we do know and can know? How does it affect the way we view ourselves and our relationships to each other, to the planet, and to other living creatures? What about effects on human and planetary health? Finally, all things considered, is it better or worse for the new technology to be introduced? And if we want it, at what scale of operation?

¹⁷⁶ Every technology [...] is a product of a particular economic and political context and carries with it a program, an agenda, and a philosophy that may or may not be life-enhancing and that therefore require scrutiny, criticism, and control.

prática à lógica do consumo, da velocidade e do descarte. É por isso que Virilio recomenda que,

A menos que se esqueça voluntariamente que a *invenção do naufrágio* é a criação do navio ou que a invenção do acidente ferroviário é o surgimento do trem, é imperativo que questionemos a face oculta das novas tecnologias antes que ela se imponha, contra a nossa vontade, à evidência (VIRILIO, 1993b, p. 105).

De maneira semelhante, Gray lembra que certas catástrofes da história humana só foram possíveis devido a determinadas tecnologias:

Os que ignoram o potencial destrutivo das novas tecnologias só o podem fazer porque ignoram a história. Os pogroms são tão velhos quanto a cristandade; mas sem estradas de ferro, telégrafo e gás venenoso não poderia ter havido nenhum holocausto. Tiranias sempre existiram, mas sem modernos meios de transporte e comunicação Stalin e Mao não poderiam ter construído seus gulags. Os piores crimes da humanidade só foram possíveis devido à tecnologia moderna (GRAY, 2005, p. 31).

E, por falar em catástrofe, certamente, um dos campos nos quais a adoção do pensamento voltado para o culto da tecnologia gerou os maiores prejuízos à humanidade, a despeito de algumas benesses, foi a área da saúde. Como ressalta Bauman, entre as enfermidades tratadas atualmente, a maioria “[...] é constituída de doenças ‘iatrogênicas’, ou seja, condições patológicas causadas por terapias anteriores: o ‘lixo’, por assim dizer, da indústria médica” (BAUMAN, 2007, p. 107).

A indústria farmacêutica e de equipamentos de saúde, com seus remédios, terapias e, principalmente, aparelhos complexos e custos exorbitantes, invadiu o campo da saúde e o fez funcionar à sua lógica de acumulação, influenciando a prática dos profissionais da área, sobretudo dos médicos, mudando, inclusive, o processo de formação desses profissionais e colocando-os sob a gravitação da crença nas tecnologias, fazendo-os acreditar (e, junto com eles, também os pacientes) que qualquer enfermidade só pode ser eficazmente combatida com o recurso a algum equipamento, droga ou exame complexo e amparado em tecnologias sofisticadas, que estão longe do alcance das capacidades humanas básicas. No fundo, a formação dos médicos, voltada para o emprego de tecnologias, os leva a se fixar na doença, deixando o seu portador de lado, como constata Dupas:

Uma série de depoimentos de pesquisadores e cientistas importantes tenta alertar para as consequências dessa primazia de uma técnica subordinada crescentemente ao lucro privado, e não a uma concepção de saúde verdadeiramente pública e plena de valores e significados. A civilização contemporânea gasta mais tempo e recursos

focados quase que exclusivamente na doença, e não no doente (DUPAS, 2006, p. 172).

Como diz Postman, “os médicos não meramente usam as tecnologias, mas são usados por elas” (POSTMAN, 1992, p. 105) e não sabem mais diagnosticar sem a mediação de máquinas sofisticadas (DUPAS, 2006, p. 108). Possuídos pelo fetiche da tecnologia, a maioria desses profissionais diminui ou refuta a importância das tecnologias leve-duras e leves no campo da saúde, defendendo a falácia de que as tecnologias duras são as únicas que apresentam efetividade. Em minha breve atuação no campo da saúde pública ouvi inúmeros relatos de profissionais da área a respeito de que o que grande parte dos pacientes procura é um bom atendimento, ou seja, o contato com uma equipe de saúde que os trate com dignidade e crie vínculo. Muitas vezes, conforme seus relatos, supostas enfermidades alegadas pelas pessoas na procura pela unidade de saúde desapareciam da noite para o dia, simplesmente pelo fato de serem ouvidas, de criarem vínculo com uma equipe de uma Unidade Básica de Saúde.

O processo saúde-doença é muito mais complexo do que as explicações unicamente baseadas na visão biologicista, que, em grande parte, respondem ao estímulo da indústria que está por trás dos profissionais que a respaldam. Grande parte do discurso de desqualificação de tradições de cura não ocidentais é alimentado pela indústria, que financia instituições, pesquisadores e profissionais da área da saúde para defenderem seus pontos de vista. Corriqueiramente dizem que as tradições indígenas, a medicina chinesa, a medicina ayurvédica, entre outras, não têm respaldo científico. Usam o discurso científico como sinônimo de verdade. No entanto, existem inúmeras outras tradições de cura no mundo, que, além de serem efetivas, não são iatrogênicas. Mesmo na cultura ocidental existem práticas alternativas que trabalham a partir de premissas bem diferentes daquelas estabelecidas pela medicina “oficial”. Um exemplo é o trabalho do médico Vitor Pordeus, que atua na área de saúde mental unindo a prática da medicina com o teatro e que defende que a cura é algo que precisa estar enraizado na cultura, nas tradições, na ancestralidade e na vida coletiva e que desde tempos imemoriais esteve presente nas figuras dos curandeiros, dos pajés, dos xamãs, pais e mães de santo, entre outros (PORDEUS). Aliás, em um trabalho que realizei em um Centro de Atenção Psicossocial há alguns anos atrás, pude constatar o poder que a música possui de produzir cuidado na área de saúde mental, possibilitando que pacientes, mesmo em estado grave, conseguissem manifestar sinais de comunicação que, pelos métodos tradicionais da medicina ocidental, não era possível de se alcançar. Entretanto, ainda que efetivas, tais

práticas são combatidas no Ocidente, pois não geram lucro para as corporações que dominam o ramo.

A visão biologicista, sozinha, não dá conta de um assunto tão complexo quanto o processo saúde-doença, pois este é um campo eminentemente sistêmico, no qual devem ser levados em conta diversos pontos de vista.

O problema conceitual que ocorre no centro da assistência à saúde contemporânea é a confusão entre os processos das doenças e as origens das doenças. Em vez de indagar por que uma doença ocorre e de tentar remover as condições que levaram a ela, os pesquisadores médicos tentam entender os mecanismos por meio dos quais a doença opera, de modo a poderem interferir com eles (CAPRA & LUISI, 2014, p. 70).

A saúde e a doença são manifestações integradas com os modos de vida das pessoas. Compreender e tratar uma doença que se instala é uma tarefa que deve incluir não somente a medicina e a biomedicina, mas, também, a psicologia, as ciências sociais, a cultura e, também, as artes, que fornecem significados (beleza!) para as vidas das pessoas. E significado e sentido são pontos fundamentais para compreender o processo saúde-doença, que, em outras palavras, é um fenômeno de equilíbrio do organismo, compreendido holisticamente. Como diz Capra, “[...] os mecanismos biológicos só muito raramente são as causas exclusivas de uma doença, compreendê-los não significa necessariamente que se faz algum progresso na assistência à saúde” (CAPRA, 2006a, p. 131).

Os efeitos da tecnologia sobre a saúde são amplos. Além da iatrogenia, que se refere às doenças induzidas diretamente pelo tratamento, e dos efeitos auditivos e não auditivos gerados pelas paisagens sonoras ruidosas, ambos já discutidos, há, ainda, uma miríade de enfermidades geradas direta ou indiretamente pelos processos industriais, sejam doenças provocadas pela própria atividade laboral ou por vias indiretas, como os alimentos ultraprocessados, acidentes de automóveis, contato com substâncias nocivas, entre muitos outros. Dupas ressalta que “hoje a quase-totalidade da população mundial está impregnada por um certo número de substâncias que seriam cancerígenas” (DUPAS, 2006, p. 177). A tecnologia expõe as pessoas a riscos a todo o momento, em toda parte, e elas sequer tomam consciência da existência de muitos deles.

Outro aspecto, pouco conhecido da maior parte da população, é como a indústria da saúde influi diretamente na corrosão dos sistemas de saúde. Há uma pressão constante para que os sistemas adquiram medicamentos, aparelhos e tecnologias em geral, de forma a produzir lucros para os fabricantes. Uma das maneiras pelas quais a indústria opera é por

meio do *lobby*, ou seja, a compra de representantes políticos para que, de diversas formas, aprovelem medidas e leis que os beneficiem. Isso ocorre em todas as esferas, desde o nível nacional até o municipal. Conectada com esta prática está a da judicialização: a indústria, muitas vezes a partir de médicos cooptados, influencia os pacientes a entrarem com ações na justiça para obterem determinados tratamentos ou medicamentos que o sistema de saúde não possui, seja porque são muito caros, seja por não serem necessários (frequentemente o sistema de saúde já tem tratamentos e medicamentos alternativos e mais baratos para o mesmo problema). Os secretários municipais de saúde enfrentam sérios problemas de orçamento devido a essa prática, principalmente nos municípios menores, com baixa arrecadação. Ouvi relatos de secretários que diziam que os orçamentos de suas cidades haviam colapsado devido, em alguns casos, à judicialização bem-sucedida de um único munícipe, ou seja, a compra de um medicamento para uma única pessoa, por determinação de um juiz, comprometeu a capacidade de o sistema de saúde poder atender às demandas de inúmeros outros cidadãos. Esse é um exemplo claro de que o tecnopólio não tem escrúpulos: não há ética quando se fala de tecnologia e lucro.

Mais uma questão na qual a crença na tecnologia influencia negativamente a área da saúde é o ideal da utopia da saúde perfeita, difundida pelos canais de mídia e devidamente capitalizado pela indústria e seus tentáculos, entre eles as clínicas que oferecem uma miríade de tratamentos de toda a espécie e, claro, as academias de ginástica. Se a moda atual das academias fosse algo realmente voltado para as preocupações com a saúde, de forma integral, elas não seriam ambientes ruidosos, que, como demonstrado no capítulo anterior, apresentam níveis de intensidade sonora acima do que se considera seguro para a saúde. Elas também não venderiam ou estimulariam a compra indiscriminada de suplementos protéicos, entre outros que, dependendo do uso (e abuso), podem prejudicar a saúde, e não seriam enfáticas promotoras de um setor da indústria têxtil voltado especificamente para essa atividade (é realmente necessário comprar roupas específicas para ir a uma academia de ginástica?).

Por trás desse ideal, evidentemente, estão os interesses comerciais. O que difundem como saúde é, na maioria das vezes, uma confusão proposital que fazem com questões de estética corporal, reduzindo, assim, a ampla noção de saúde à estreiteza da concepção mercadologicamente orientada da forma física. Bauman, ao distinguir saúde de aptidão, flagra o princípio da crença no progresso imiscuída a esse ideal:

Se a saúde é uma condição ‘nem mais nem menos’, a aptidão está sempre aberta do lado do ‘mais’: não se refere a qualquer padrão particular de capacidade corporal,

mas a seu (preferivelmente ilimitado) potencial de expansão. ‘Aptidão’ significa estar pronto a enfrentar o não-usual, o não-rotineiro, o extraordinário – e acima de tudo o novo e o surpreendente (BAUMAN, 2001, p. 91-92).

A esse respeito, Áurea Ianni enfatiza que “não é nova nem recente a tematização ideológica do homem e seu corpo como objeto e sujeito de conhecimentos e práticas da ciência e tecnologia” (IANNI, 2005, p. 83) e complementa, dizendo que se a

[...] utopia tecnológica do século XXI [...] penetra de fato em todas as esferas da vida social – a cultura, a política, a economia, as relações do homem com a natureza, etc. –, a utopia da saúde perfeita resulta no incremento de uma higienização eugênica que se configura, por exemplo, na construção do corpo virtual em seus possíveis e prováveis desdobramentos: a ausência de doenças, a estetização, a hereditariedade controlada, a imortalidade, dentre muitos outros aspectos (IANNI, 2005, p. 83).

E deve ser reforçado que, no tocante às consequências do culto à tecnologia para a saúde, a saturação sonora tem como principal causa o excesso de máquinas no cotidiano, ou seja, os problemas de saúde causados pelo ruído, relacionados no capítulo quatro, também são ocasionados pela tecnologia.

A principal razão pela qual as tecnologias não são submetidas ao escrutínio técnico-racional é que sua criação e implantação não obedecem a critérios éticos, mas, sim, ao imperativo das corporações que as financiam, como bem salientam Novaes & Dagnino quando afirmam que,

As decisões e escolhas tecnológicas não são guiadas por critérios técnicos, mas incorporam os valores do capitalismo e fortalecem a acumulação do capital. O que nos levaria a pensar que a C&T existentes representam muito mais um obstáculo do que um veículo para a emancipação do ser humano (NOVAES & DAGNINO, 2004, p. 207).

Na mesma linha de pensamento, Mander informa que as tecnologias não são desenvolvidas para o bem do mundo, ainda que as corporações aleguem, por meio da publicidade, que esse é o seu propósito: trata-se, unicamente, de criação de riqueza (MANDER, 2012, p. 243). Tal condição da vida contemporânea elucida o fato de que as sociedades ocidentais atuais não são democráticas, ainda que suas lideranças, junto com as mídias, insistam na afirmação contrária. Trata-se de plutocracias, governadas pelas grandes corporações internacionais, a quem realmente interessa o jogo da globalização, por ser altamente lucrativo. Os parlamentares (seja de qual espectro político forem: direita, esquerda, centro etc.), ainda que eleitos pelo voto, não representam a população. Eles trabalham para as

corporações que, por meio do *lobby*, financiam suas campanhas rumo aos cargos e, depois que são eleitos, têm que saldar a dívida com seus financiadores. Por isso, nenhuma tecnologia que produz bastante lucro passa por escrutínio, mesmo que traga consigo, e geralmente traz (caso contrário, não precisaria de protecionismo), problemas que geram desequilíbrios sérios no meio ambiente e/ou social.

Em uma sociedade verdadeiramente democrática, qualquer nova tecnologia seria sujeita a um exaustivo debate. Que uma sociedade deva conservar a opção de vetar uma tecnologia – se ela for julgada prejudicial – é básico. Da maneira que as coisas estão, nosso espectro de escolha está limitado à mera aceitação. As reais decisões a respeito da introdução tecnológica são feitas por um único segmento da sociedade: o segmento corporativo, baseado estritamente em considerações relacionadas com o lucro. Isso é claramente antitético com o processo democrático¹⁷⁷ (MANDER, 1991, p. 41-42).

As novas tecnologias são introduzidas a partir da promessa de suas melhores vantagens, suas “possibilidades utópicas”. É só mais tarde, quando já estabelecidas, que a coletividade se dá conta de seu outro lado (MANDER, 1991, p. 163). As pessoas estão de tal forma acostumadas com essa imposição antidemocrática que nem mesmo se dão conta de que seria, sim, possível rejeitar uma tecnologia que se provou prejudicial. O problema é que não há precedente nem apoio para isso (MANDER, 1991, p. 41).

As tecnologias, portanto, são consideradas na sociedade ocidental como algo que não pode ser rejeitado, refutado, contrariado e, muito menos, revisto. Colocadas em um patamar que as imuniza contra as intervenções culturais e éticas, são elas que governam as vidas de todos. Postman denomina isso de “tecnopólio”, ou seja, “a submissão de todas as formas da vida cultural à soberania da técnica e da tecnologia”¹⁷⁸ (POSTMAN, 1992, p. 52).

O tecnopólio é uma “tecnocracia autoritária” que leva a cabo uma radical transformação dos principais conceitos que dão sentido para a vida em sociedade, como a religião, a arte, a família, a política a história, a verdade, a privacidade e a inteligência (POSTMAN, 1992, p. 48). No entanto, apesar dessas importantes transformações, o poder autocrático ainda consegue manter seus súditos alienados em relação ao verdadeiro papel que as tecnologias assumem nesse processo (POSTMAN, 1992, p. 138).

¹⁷⁷ In a truly democratic society, any new technology would be subject to exhaustive debate. That a society must retain the option of declining a technology-if it deems it harmful-is basic. As it is now, our spectrum of choice is limited to mere acceptance. The real decisions about technological introduction are made by only one segment of society: the corporate, based strictly on considerations of profit. This is clearly antithetical to the democratic process.

¹⁷⁸ [...] the submission of all forms of cultural life to the sovereignty of technique and technology

No tecnopólio a relação entre cultura e tecnologia é invertida, pois, com a sua deificação, uma confusão é intencionalmente instaurada de forma que a legitimação da cultura tenha que ser encontrada na tecnologia (POSTMAN, 1992, p. 71). Na música isso ocorre quando se acredita que se precisa de novos equipamentos para se fazer uma “música melhor”, tal qual ocorre no mundo da música comercial, amplificada, e entre muitos praticantes de música eletroacústica. Se é certo que o fazer musical, quando não vocal, sempre esteve ligado a algum artefato produtor de som, por outro lado, esses artefatos sempre foram usados pelos músicos e não, como hoje, que muitos músicos são usados pela tecnologia para o desenvolvimento dela (revolução das máquinas?). A música não depende de tecnologia para existir, pois é um fundamento humano e, como tal, ocorrerá onde houver seres humanos, que usarão os artefatos que estiverem ao seu alcance para produzir som, seja um osso ou um computador de última geração. A tecnologia é contingente.

Aliás, essa inversão ocorre, inclusive, no campo da ciência, como constata Virilio:

De fato, se as ciências estiveram na origem do desenvolvimento das técnicas, parece que assistimos hoje a uma reversão desta tendência, com o avanço das tecnologias de ponta provocando o desenvolvimento das ciências, ou ainda de uma “nova ciência”, dividida, atomizada, em que o pensamento científico é cada vez mais condicionado pelas estatísticas, pelos delírios ocultos de uma automação aplicada à investigação e à produção científica (VIRILIO, 1993b, p. 32).

Um elemento fundamental para o funcionamento do tecnopólio é o excesso de informação, que passou a ser disponibilizada em larga escala pelas novas tecnologias, sem que se constituíssem mecanismos para o seu controle. Postman argumenta que, a partir do momento em que o suprimento de informação fica fora de controle, as pessoas perdem as referências sociais que as possibilitavam encontrar significado para conduzir suas vidas, o que resulta em desorientação generalizada (POSTMAN, 1992, p. 72). Esse cenário de excesso de informações funciona de maneira parecida com o excesso de ruídos: em uma paisagem sonora poluída, na qual existem sons em excesso, as pessoas perdem a capacidade de discernir entre sons de fundo e sons sinais, resultando no que Schafer chama de um ambiente *lo-fi*, ou seja, no qual os sons se apresentam de maneira caótica. Em um cenário como, esse o som perde grande parte ou toda a capacidade de servir como referência, pois a paisagem sonora se torna uma massa sonora, um *cluster*, em meio ao qual não se identificam sons individuais, tal qual ocorre com a poluição informacional.

Postman faz uma comparação desse cenário de excesso de informação com o funcionamento do sistema imune humano:

Sem um sistema imune em bom funcionamento, um organismo não consegue gerenciar o crescimento celular. Ele se torna desordenado e destrói a delicada interconectividade dos órgãos essenciais. Um sistema imune, resumidamente, destrói células indesejadas. Todas as sociedades têm instituições e técnicas que funcionam como um sistema imune biológico. Seu propósito é manter um balanço entre o velho e o novo, entre a novidade e a tradição, entre o significado e a desordem conceitual, e ele faz isso por meio da “destruição” de informação indesejada¹⁷⁹ (POSTMAN, 1992, p. 72-73).

No tecnopólio as instituições da sociedade se desestabilizam perante o excesso de informações geradas pelas tecnologias e, perante essa desorientação, a sociedade tenta, em vão, empregar a própria tecnologia para se reorientar (POSTMAN, 1992, p. 72). Esse é um dos maiores engodos que envolvem o problema do fetiche da tecnologia, que é o uso de tecnologias novas para corrigir os problemas gerados por tecnologias empregadas anteriormente¹⁸⁰. Entre inúmeros exemplos desse fato, um dos mais marcantes é o do “consumo verde”: muitas corporações (frequentemente em conluio com OnGs “quintas colunas”¹⁸¹) têm se aproveitado da popularidade que os discursos de sustentabilidade alcançaram para ludibriar os consumidores vendendo-lhes a ilusão de que a preservação ambiental tem conexão com a prestidigitação do “consumo consciente”.

Obviamente, novas tecnologias não resolverão problemas cujas causas são, justamente, as tecnologias. No melhor dos casos, elas aliviarão um problema, mas trarão outros novos, que terão que ser enfrentados no futuro, tal qual ocorre no campo da saúde, a iatrogenia. Já se conhece esse itinerário. O problema no fundo de tudo isso é que o tecnopólio produz um grande desequilíbrio na natureza, pois se baseia em uma cultura de processos lineares, que não se adequa à circularidade que predomina nos processos naturais. Os processos industriais, voltados para a manutenção da sociedade do consumo sem limites, são dependentes de alto consumo de energia e de recursos e geram grandes quantidades de

¹⁷⁹ Without a well-functioning immune system, an organism cannot manage cellular growth. It becomes disordered and destroys the delicate interconnectedness of essential organs. An immune system, in short, destroys unwanted cells. All societies have institutions and techniques that function as does a biological immune system. Their purpose is to maintain a balance between the old and the new, between novelty and tradition, between meaning and conceptual disorder, and they do so by "destroying" unwanted information.

¹⁸⁰ Isso remete a um comercial de televisão, veiculado há algum tempo, no qual se falava que já existia tecnologia para solucionar os grandes problemas de energia e de outras naturezas, que afligem as cidades. Uma das soluções apresentadas foram os carros movidos a energia elétrica. Há várias questões que envolvem a adoção em massa dos carros elétricos, mas, para citar apenas uma delas, se neste momento o mundo já passa por uma crise de produção de energia elétrica, o que será nos próximos anos quando a população estiver maior e a frota de veículos, proporcionalmente ampliada, passar a também consumir essa energia?

¹⁸¹ Traidores que agem sorrateiramente, disfarçando-se de amigos. Essa expressão é originária do campo da geopolítica e remete às “quintas colunas” da Guerra Civil Espanhola, grupos madrilenhos que traíram a República e apoiaram o general Francisco Franco.

resíduos. É uma condição insustentável, mas é a lógica desse tecnopólio, que Postman caracteriza como marcado pelo

[...] progresso sem limites, os direitos sem responsabilidades e a tecnologia sem custos. A história do tecnopólio não possui um centro moral. Ela o substitui pela eficiência, pelo interesse e pelo avanço econômico. Ela promete o paraíso na terra através das conveniências do progresso tecnológico. Ela deixa de lado todas as narrativas e símbolos tradicionais que sugerem estabilidade e ordem e, em vez disso, nos fala de uma vida de habilidades, de perícia técnica e de êxtase de consumo. Seu propósito é produzir funcionários para um tecnopólio contínuo¹⁸² (POSTMAN, 1992, p. 179).

Em resumo, o tecnopólio, como todo poder estabelecido, quer se reproduzir e se manter infinitamente. Para finalizar esta discussão, dois pontos merecem ser reforçados. Um deles é que a tecnologia não é inevitável. Como inquire Zuboff, “a ‘inevitabilidade’ tecnológica é o mantra no qual todos foram treinados, mas é um narcótico existencial prescrito para induzir resignação: uma alucinação do espírito” (ZUBOFF, 2021, p. 606) e, em contraposição à aceitação sem restrições da tecnologia, que prevalece na cultura atual, seria necessário, pelo contrário, adotar o lema “toda tecnologia é culpada até que prove ser inocente” (MANDER, 1991, p. 42) e, assim, evitar de aceitar passivamente todo e qualquer produto novo que a indústria tente impor. As tecnologias não são fatalidades, são escolhas. Zuboff esclarece que, por trás de uma tecnologia há sempre um exercício de poder:

A imagem da tecnologia como força autônoma com ações e consequências inevitáveis tem sido empregada ao longo dos séculos para apagar os vestígios da busca por poder e absolver este de responsabilidade. Foi o monstro o responsável pelas atrocidades, não Victor Frankenstein. No entanto, a tornazeleira eletrônica não monitora o prisioneiro; quem o faz é o sistema de justiça (ZUBOFF, 2021, p. 273).

Nessa mesma perspectiva, Mander enfatiza que a ideia da tecnologia está indissociavelmente conectada ao viés político de quem a manipula (MANDER, 1991, p. 35), pois nenhuma tecnologia é neutra. Cada uma delas traz em si determinadas características que transformam o meio social no qual é inserida, impondo novas formas de viver e eliminando as que existiam antes, tal como os alimentos ultraprocessados, cujo excesso de sal, açúcar, calorias e ingredientes sintéticos alteram o hábito alimentar das pessoas e geram sérias enfermidades (principalmente se esse hábito for inserido nos primeiros anos de vida); outro

¹⁸² [...] progress without limits, rights without responsibilities, and technology without cost. The Technopoly story is without a moral center. It puts in its place efficiency, interest, and economic advance. It promises heaven on earth through the conveniences of technological progress. It casts aside all traditional narratives and symbols that suggest stability and orderliness, and tells, instead, of a life of skills, technical expertise, and the ecstasy of consumption. Its purpose is to produce functionaries for an ongoing Technopoly.

exemplo, que produz efeito equivalente, ocorre no campo da música relativo à adoção de instrumentos musicais amplificados, que produzem elevadas intensidades sonoras e que, uma vez aculturado a esse modelo impulsionado pela indústria, um ouvinte tende a ter preferência por música e se acostumar com sons violentos e em altos volumes.

É importante se atentar para as características intrínsecas de cada tecnologia, pois, se é um fato que seu uso refletirá os interesses e valores de quem a manipular, como Mander sublinha, por outro lado, as pessoas utilizam uma ferramenta de acordo com o potencial que ela apresenta: nas mãos de um indivíduo violento, qualquer coisa pode funcionar como arma, mas, certamente uma metralhadora de última geração será muito mais letal do que um travesseiro *high tech* (seja qual for seu formato e materiais constitutivos). Cada tecnologia já traz em si sugestões ou mesmo delimitações/imposições de uso. Gray, de maneira mais cética, diz que a “tecnologia não obedece à vontade de ninguém” e indaga a respeito da real possibilidade de se dominar, de fato, uma tecnologia (GRAY, 2005, p. 209). Seu aviso não deve passar sem a devida atenção, pois é importante lembrar dos muitos desenvolvimentos tecnológicos que, apesar das alegadas boas intenções de seus criadores (“eu não sabia que poderia ser usado para essa finalidade”), transformaram-se em perigos incomensuráveis: a energia nuclear (e o seu devir, a bomba atômica) é, talvez, o mais notório entre eles.

O segundo ponto é a questão de se considerar se a tecnologia é boa ou ruim. Essa é, talvez, a problemática central relativa a esse tema e não é possível tratá-la de maneira dualista. Os argumentos apresentados deixam claro que a devastação perpetrada pela humanidade ao meio ambiente é decorrente do desenvolvimento e do emprego de diversas tecnologias com a finalidade de explorar *commodities* e, portanto, se elas forem consideradas apenas por esse lado (que, aliás, minimiza qualquer outro argumento contrário) haveria que reconhecer que a tecnologia é ruim. No entanto, há benefícios e, ainda que a maioria dos benefícios que a maior parte das pessoas (influenciadas pela publicidade) alegaria para defender as tecnologias sejam de ordem de comodidades e confortos supérfluos, ainda assim há conquistas reais que não devem ser omitidas. Mas é necessário submeter toda e qualquer tecnologia a um escrutínio rigoroso, procurando identificar suas vantagens e desvantagens intrínsecas e, também, as possíveis formas pelas quais poderá ser utilizada, por quem (tanto quanto a interesses e valores) e com quais aplicações e, após esse balanço, decidir se a sua adoção é viável ou se deve ser rechaçada.

Toda a argumentação presente neste capítulo é voltada para a problematização da tecnologia, do consumismo e do mito do progresso e, portanto, tem como objetivo submetê-

los à crítica que, muitas vezes, não recebem. A modernidade líquida, indubitavelmente, vive sob um império da tecnologia, conforme os autores tratados enfatizam. No entanto, ainda que a crítica aqui levantada tenha sido voltada para enfatizar as suas características negativas, comumente ocultadas pelo sistema que a promove, isso não significa uma exortação ao banimento das tecnologias, pois não faria sentido, haja vista que a vida humana está permeada por elas, sejam velhas ou novas. Basta lembrar dos distantes ancestrais humanos que, ao descerem das árvores para buscar a sua sobrevivência em espaços aos quais, até então, não estavam preparados pela evolução para atuar, tiveram que se adaptar e transformar o meio e, também, a si próprios em um longo processo. Bater com um pedaço de madeira em um animal ou usá-lo para cavar, soprar em um osso e descobrir que ele fazia sons que poderiam servir para se comunicar ou, mesmo, gerar prazer auditivo, foram atividades já vinculadas com o desenvolvimento de tecnologias¹⁸³. No entanto, não se pode perder a medida das coisas e dizer que o que eles faziam é equivalente ao que a humanidade realiza atualmente, pois hoje em dia produzem-se tecnologias por meio das quais é possível manipular a natureza de maneira altamente complexa e perigosa, enquanto as dos ancestrais não tinham impacto, senão local. Enfim, se por um lado, como diz Bruno Latour, “o fazer humano está totalmente mediado pelas técnicas” (LATOURE, 2016, p. 57), por outro, isso não justifica a idolatria pela tecnologia, a crença de que se precisa, o tempo todo, substituir as coisas que se possui, as práticas e os costumes pelas coisas novas que o mercado oferece. O que importa é usar as tecnologias ao favor da humanidade, quando isso for possível, eliminá-las quando forem prejudiciais e, inclusive, não permitir que outras, novas, sejam inseridas na vida, a menos que sejam necessárias e suficientemente benéficas.

Como contraposição, esta longa, porém necessária digressão, será finalizada com um exemplo que demonstra que o emprego da tecnologia não promove desequilíbrio, necessariamente, e que pode nortear possíveis mudanças na cultura, no tocante ao tema: o arqueólogo Eduardo Góes Neves afirma que a Amazônia, como existe atualmente, não é uma floresta resultante de uma história “natural”, pois ela é fruto do manejo realizado pelas populações indígenas que ocuparam a região ao longo de milhares de anos. Esses povos transformaram o solo, domesticaram e trouxeram novas espécies vegetais e criaram espaços de convívio que não conflitaram com os ecossistemas onde habitaram. Ou seja, essas populações desenvolveram conhecimentos que possibilitaram o manejo da floresta sem

¹⁸³ É válido recordar a definição ampliada de tecnologia, de Merhy, que também considera, além das tecnologias duras, as leves e leve-duras, sendo que estas últimas não implicam no trabalho morto materializado em um objeto.

destruição, em oposição à maneira pela qual a cultura ocidental procede. O pesquisador brasileiro relata que a ocupação da Amazônia pelos indígenas

[...] foi feita por gente numa escala totalmente diferente, com um jeito diferente de ocupar. Construimos falsos dilemas que atrapalham muito. Não tem que existir um conflito entre a conservação e a ocupação humana. É claro que essa ocupação tem que ser muito bem pensada (NEVES, 2020).

A exploração predatória é marca de uma cultura que enxerga a natureza como um inimigo a ser vencido, submetido e destruído, característica do Ocidente. Não é preciso destruir para ocupar. A tecnologia, portanto, não é necessariamente prejudicial, ainda que, como ressalta Neves, em conformidade com os autores evocados anteriormente, a ocupação precisa ser planejada, isto é, as tecnologias empregadas nesse manejo necessitam de orientação ecológica, tal qual a prática dos povos indígenas, para garantir que não se promova desequilíbrio do meio ambiente.

5.5 Velocidade: a tecnologia como arma de guerra

Uma era da velocidade foi instaurada com a Revolução Industrial, pois a produção fabril, além de gerar uma quantidade muito maior de produtos, também propiciou que eles fossem fabricados em menor tempo que anteriormente. A aceleração, que em princípio se instalou na produção, acabou contaminando toda a vida em sociedade, pois a inexorável ampliação da atividade industrial, gradualmente, foi inundando a vida das pessoas com objetos e máquinas que, com sua lógica internalizada da rapidez (e do ruído), por sua vez, transformaram, paulatinamente, as maneiras de se viver. Há três coisas que a industrialização aumentou definitivamente: a degradação dos ambientes naturais devido à constante busca e extração de recursos minerais e energéticos, o ruído e a velocidade.

As culturas humanas, antes adaptadas aos ritmos e sons naturais, foram perpassadas pela agitação e pelo barulho. Tal condição já estava bastante consolidada e evidente no início do século XX, quando o futurismo, movimento artístico que influenciou diversos movimentos que vieram posteriormente, surgiu defendendo abertamente a rejeição dos valores do passado e exaltando os desenvolvimentos tecnológicos de seu tempo e a velocidade. Os futuristas elogiavam a tecnologia, a máquina, o ruído e a beleza da guerra. Mais do que um movimento

de cunho artístico, trazia uma clara proposta de atuação, também, política¹⁸⁴ e seus membros, com a liderança de Filippo Tommaso Marinetti, chegaram a fundar um partido político pouco antes do nascimento do fascismo, movimento que eles próprios influenciaram e do qual fizeram parte a partir de sua criação, ainda que viessem a divergir entre si em alguns aspectos (COMO OS FUTURISTAS, 2017).

Virilio identifica no futurismo mais do que uma tendência artística ou política, mas, sobretudo, um culto à velocidade e à guerra:

Em 1921, Marinetti metaforiza sobre o veículo blindado: o super-homem é um homem enxertado, *tipo desumano* reduzido a um princípio condutor e, portanto, decisório, corpo animal sumido no superpoder do corpo metálico capaz de aniquilar o tempo e o espaço com suas performances dinâmicas. Foi em vão que se tentou classificar a obra de Marinetti segundo mil critérios artísticos ou políticos; na verdade, o Futurismo deriva de uma arte apenas, a da guerra, e de sua essência, a velocidade. O Futurismo fornece a visão mais acabada do evolucionismo dromológico de seu tempo: a medida do sobrevivente dos anos 20! (VIRILIO, 1996, p. 68).

A propósito, o ruído excessivo da atualidade – que funciona como ferramenta de perturbação e instrumento de poder (em alguns casos como manifestação do Ruído Sagrado) – revive o ideal futurista-fascista da violência como beleza, conforme a exaltação de Marinetti (COMO OS FUTURISTAS, 2017), porém, desta vez não pelo discurso explícito, mas pela discreta ubiquidade do som, onipresente no cotidiano, ainda que muitas vezes exerça seu poder despercebidamente à maioria dos transeuntes das multi-poluídas megalópoles (a despeito de sua altissonância).

Virilio enfatiza em sua obra o problema da velocidade e utiliza o termo dromologia para designar um campo de estudos voltado para compreender os seus efeitos na sociedade, sobretudo os impactos sociais e culturais ocasionados pelas novas tecnologias. O autor identifica um vínculo bastante estreito entre a velocidade e a guerra e compreende a vida na sociedade atual como um simulacro desses fenômenos, devido ao fato de ela estar dominada pela velocidade, a velocidade do progresso:

¹⁸⁴ Isso, aliás, não é algo para se estranhar, pois toda tendência artística possui vinculações políticas, ainda que isso, muitas vezes, não receba toda a atenção que deveria no campo da música erudita (em outras artes esse assunto é discutido abertamente, como, por exemplo, no campo do teatro). Um posicionamento artístico é sempre um posicionamento político, mesmo que os artistas não admitam, e isso é patente nos diversos movimentos artísticos que o século XX produziu, muitos dos quais reproduziam os ideais políticos de revolução ou de anarquismo. Política e estética estão, sempre, imbricadas uma com a outra: há política nas escolhas estéticas e há estética nas ações políticas. Poder e desejo, força e beleza, atitude e escolha: esses são pares de opostos inseparáveis da condição humana.

A guerra não é um “depósito de fogo” como pretendia Foch iludindo-se sobre o futuro dos explosivos químicos; a guerra é, desde sempre, um depósito de movimento, uma fábrica de velocidade. O último *impulso tecnológico*, última forma da guerra de movimento, desagua, com a dissuasão, na dissolução do que *separava* mas também *distinguia*, e esta não-distinção corresponde a uma cegueira política para nós (VIRILIO, 1996, p. 129).

Bauman, em consonância, identificou que a síndrome consumista que perpassa as relações sociais na modernidade líquida “*é uma questão de velocidade, excesso e desperdício*” (BAUMAN, 2007, p. 111). Vive-se, portanto, sob uma dromocracia, um governo da velocidade, baseado na lógica da guerra, da tecnocracia e do progresso ilimitado (VIRILIO, 1993a, p. 97-98). Aliás, Virilio identifica que esse perfil perpassa a história do Ocidente que, a seu ver, é indissociável de uma história de guerra (VIRILIO, 1996, p. 111), pois o desenvolvimento das ciências e tecnologias que possibilitaram que algumas nações dessa parte do mundo se sobrepujassem às demais foi impulsionado, em grande parte, pelas pesquisas voltadas para a área militar: “a velocidade é a esperança do Ocidente” (VIRILIO, 1996, p. 63). De maneira semelhante, Gray identifica na modernidade do Ocidente um paralelo com o uso da tecnologia como violência:

De fato, há muitas maneiras de ser moderno, e muitas de não ser. Não é sem razão que vários dos expressionistas estivessem entre os primeiros apoiadores do nazismo, ou que Oswald Mosley desse entrevistas à imprensa por trás de uma escrivinha futurista de aço negro. Os nazistas estavam comprometidos com uma transformação revolucionária da vida européia. Para eles, tornar-se moderno significava conquista racial e genocídio. Qualquer sociedade que sistematicamente use a ciência e a tecnologia para atingir suas metas é moderna. Campos de extermínio são tão modernos quanto cirurgia a laser (GRAY, 2005, p. 189).

Um exemplo significativo do elo entre tecnologia e forças armadas é fornecido por Virilio em sua obra *Cinema e guerra*, na qual ressalta a proximidade entre a invenção de instrumentos de produção cinematográfica com o desenvolvimento de equipamentos voltados para a guerra: “[...] pode-se dimensionar melhor a coerência fatal que sempre se estabelece entre as funções do olho e da arma” (VIRILIO, 1993a, p. 158). Além desse exemplo, Virilio destaca que os computadores foram inventados para dar resposta a problemas da área militar: “Lembremo-nos de que a primeira tarefa dos computadores foi resolver as equações complexas e simultâneas, destinadas a fazer com que se encontrem as trajetórias do projétil de artilharia antiaérea e a do avião” (VIRILIO, 1996, p. 131).

Essa relação entre tecnologia e guerra fica bastante evidenciada no trabalho de Mariana Mazzucato, que, ao tratar do campo da inovação digital, discute o caso de determinadas tecnologias desenvolvidas pelas forças armadas estadunidenses que,

posteriormente, foram empregadas na área civil por algumas empresas, em produtos que se tornaram referência de consumo na atualidade. Mazzucato relata que muitas dessas tecnologias foram financiadas pela *DARPA* (Defense Advanced Research Projects Agency)¹⁸⁵, que “foi criada para dar aos Estados Unidos superioridade tecnológica em diferentes setores, principalmente (mas não apenas) naqueles relacionados à tecnologia, e sempre teve uma atuação bastante agressiva” (MAZZUCATO, 2014, p. 111). Ou seja, trata-se de uma instituição estratégica das forças armadas daquele país que, ainda segundo a autora, “[...] é hoje um programa multibilionário, descrito como uma força inovadora há mais de cinquenta anos, realizando pesquisas fundamentais que criaram as bases da internet, do Windows da Microsoft, dos aviões Stealth e do GPS” (MAZZUCATO, 2014, p. 184).

Entre as empresas que foram “presenteadas” com as tecnologias nascidas no meio militar, Mazzucato destaca a Apple, que acabou se tornando uma das corporações mais dominantes da atualidade, como Zuboff salienta: “Assim como Ford manipulou um novo consumo de massa, a Apple esteve entre as primeiras a experimentar um sucesso comercial explosivo ao aproveitar uma nova sociedade de indivíduos e sua demanda por consumo individualizado” (ZUBOFF, 2021, p. 46). Mazzucato (2014, p. 127) ressalta que as tecnologias que deram sustentação ao *iPhone* e ao *iPad* (produtos de sucesso da Apple), como a internet, o GPS, as telas sensíveis ao toque (*touch screen*) e as suas tecnologias de comunicação, foram advindas de programas do governo estadunidense: “[...] praticamente toda a tecnologia de ponta encontrada no iPod, iPhone e iPad é uma conquista muitas vezes esquecida e ignorada dos esforços de pesquisa e apoio financeiro do governo e das Forças Armadas” (MAZZUCATO, 2014, p. 128).

Como a economista evidencia, muitas outras tecnologias tiveram a mesma origem, tendo sido pensadas primeiramente para a guerra, como foi o caso dos microprocessadores, cujo desenvolvimento esteve ligado ao programa dos mísseis balísticos Minuteman II, da Força Aérea estadunidense e à missão Apolo da NASA (MAZZUCATO, 2014, p. 10). A internet foi mais uma dessas criações e surgiu em decorrência da preocupação, nos EUA, com a manutenção das redes de comunicações diante de um possível ataque nuclear, na época da Guerra Fria: “com um sistema de comunicações descentralizado, o comando e o sistema de rede sobreviveriam durante e depois dos ataques nucleares” (MAZZUCATO, 2014, p. 147). Da mesma maneira, o GPS também teve origem militar: “o que começou em 1970 como uma tecnologia de uso estritamente militar hoje está amplamente disponível para uso de civis”

¹⁸⁵ Agência de Projetos de Pesquisa Avançada e Defesa.

(MAZZUCATO, 2014, p. 148). Em consonância, Capra ressalta que a cibernética – tanto o computador quanto a inteligência artificial – também nasceu dos interesses militares (CAPRA, 2006b, p. 68). Algo semelhante aconteceu com o Google que, de acordo com Zuboff, teve apoio das agências de inteligência estadunidenses, particularmente da Agência de Segurança Nacional (*National Security Agency – NSA*) (ZUBOFF, 2021, p. 151). No caso da tecnologia do *Google Earth*, o financiamento veio especificamente da Agência Central de Inteligência (*Central Intelligence Agency – CIA*) (ZUBOFF, 2021, p. 373).

Outro ponto importante do trabalho de Mazzucato é que ela ressalta o paradoxo de que, apesar de serem empregadas por empresas que estão entre as que defendem as atuais políticas de “Estado mínimo”, segundo as quais o Estado deve deixar a sociedade se autorregular (leia-se: o Estado não deve gastar com políticas sociais), essas tecnologias foram desenvolvidas por entidades públicas financiadas com dinheiro público, fato esse que deixa claro que políticas que geram desenvolvimento são encabeçadas principalmente pelo poder público, e não pelo poder privado, como erroneamente afirmam os noticiários das mídias, que tentam ludibriar a população e levá-la a desacreditar da coisa pública.

De acordo com Virilio, as implicações entre velocidade, guerra e tecnologia se apresentam em diversos aspectos. Na verdade, elas estão ramificadas na mentalidade prevalente na atualidade, nas concepções a respeito dos modos de viver, de tal forma que, em muitos casos, nem são percebidas. De certo modo, essa relação se fortaleceu de maneira que, mesmo vivendo em paz declarada, ainda assim paira um estado de guerra:

A inteligência dromocrática não se exerce contra um adversário militar mais ou menos determinado; ela se exerce como um assalto permanente ao mundo e através dele, como um assalto à natureza do homem. O desaparecimento da fauna e da flora, a anulação das economias naturais, são apenas a lenta preparação de destruições mais brutais. Fazem parte de uma economia mais vasta, a do bloqueio, do cerco, isto é, das estratégias de inanição. A guerra econômica que assola atualmente a Terra é tão-somente a *fase lenta* da guerra declarada, de um assalto rápido e breve por vir, porque é ela que perpetua, na não-batalha, o poderio militar como poder de classe (VIRILIO, 1996, p. 69).

E isso perpassa as vidas de todos, refletindo-se em ínfimos aspectos da cultura do cotidiano:

Não nos enganemos: os *drop-out*, geração beat, automóveis, trabalhadores migrantes, turistas, campeões olímpicos, agentes de viagens, etc., as democracias industriais-militares souberam fazer, indiferentemente de todas as categorias sociais, *soldados desconhecidos da ordem das velocidades*, das velocidades cuja hierarquia o Estado (Estado-maior) controla cada vez mais, do pedestre ao foguete, do metabólico ao tecnológico. Durante os anos 60, quando um americano rico queria

provar seu êxito social, ele não comprava “o maior carrão americano” e sim um “compacto europeu”, mais rápido e ágil. Dar certo é alcançar o poder de uma velocidade maior, ter a impressão de escapar da unanimidade do enquadramento cívico (VIRILIO, 1996, p. 113-114).

Velocidade é sinônimo de poder, esse é o sentido da dromocracia. A valorização extremada da posse de um veículo particular – símbolo da velocidade – é reflexo desse problema. Segundo Virilio, o terror que as armas e a guerra exercem sobre as pessoas não é devido tão somente ao seu poder destrutivo, isoladamente, mas, sim, por um amálgama entre esse poder, o efeito psicológico que elas exercem sobre a percepção humana e a velocidade de ação que seu uso permite:

Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos. Um exemplo bem conhecido é o do Stuka ou Junker 87, o bombardeiro alemão, que durante a Segunda Guerra Mundial, se lançava em voo rasante sobre seus alvos emitindo um uivo dilacerante de sirene. Os ataques obtinham sucesso total, aterrorizando e paralisando os adversários antes que estes pudessem acostumar-se ao ruído (VIRILIO, 1993a, p. 12).

Isso levou o autor francês a concluir que “[...] sem a violência da velocidade, a das armas não seria tão temível. *Desarmar seria hoje, então, primeiro desacelerar*, desarmar a corrida para o fim” (VIRILIO, 1996, p. 126). É nítido o vínculo entre velocidade, tecnologia e violência, como os futuristas já anunciavam há mais de cem anos.

Quanto aos sons emitidos pelos bombardeiros, deve-se pontuar que, além de provocar efeitos psicológicos associados ao medo, o som também pode ser usado como arma. O ruído dos bombardeiros citados por Virilio é uma atualização de uma prática muito antiga de utilizar o som para amedrontar o adversário em uma batalha ou em uma luta, como no caso das artes marciais orientais, nas quais o lutador emite ruídos com a voz concomitantemente com o desferimento de um golpe. Além disso, a depender do nível de intensidade sonora, o som pode até ser fatal. Schafer faz um apanhado de relatos e de pesquisas que mostram casos de experimentos de laboratório, entre outros, que já demonstraram a letalidade do ruído, bem como da possibilidade de seu emprego militar (SCHAFER, 2011b, p. 127-136). Guerra, velocidade, tecnologia e ruído excessivo estão interconectados.

Virilio identificou outro problema, também relacionado com a velocidade: a perda de referência do espaço em uma era em que as tecnologias voltadas para as telecomunicações implodiram as distâncias.

O desenvolvimento de tecnologias que possibilitaram alcançar velocidades (quase) sem limites não se restringiu apenas ao campo dos transportes e dos armamentos: as telecomunicações dominaram o cenário da vida contemporânea com suas imagens e sons instantaneamente transmitidos de qualquer parte do globo. Essas tecnologias provocaram grandes mudanças no contato entre as pessoas que, diferentemente de antigamente, passaram a se comunicar e a receber notícias em tempo real, sem a necessidade do deslocamento. Mesmo que o telefone já possibilitasse uma comunicação à distância e que a televisão, introduzida na segunda metade do século passado, já participasse da vida das pessoas desde então, as transformações observadas nas últimas décadas, mormente com a internet e os telefones celulares, causaram impactos mais rápidos e maiores.

Como viver verdadeiramente se o aqui não o é mais e se tudo é agora? Como sobreviver amanhã à fusão/confusão instantânea de uma realidade que se tornou ubiqüitária se decompondo em dois tempos igualmente reais: o tempo da presença aqui e agora e aquele de uma *telepresença* à distância, para além do horizonte das aparências sensíveis? (VIRILIO, 1993b, p. 103).

De uma maneira inimaginável há algumas décadas, tornou-se possível relacionar-se continuamente com outras pessoas à distância. A vida virtual tomou conta do dia a dia da maioria das pessoas que têm a sua disposição aparelhos que possibilitam o acesso à internet, transformando, muito rapidamente, hábitos e comportamentos, sobretudo entre os mais jovens. Com tal disponibilidade de possibilidades comunicacionais, a relação que as pessoas passaram a ter com a vida também se alterou (para falar apenas em uma das muitas consequências): a velocidade é, hoje, um atributo cultuado, a vida se tornou uma expressão da velocidade, não há mais tempo para esperar o distante acontecer, tudo tem que ser vivido agora, já! As pessoas perderam, em grande parte, o hábito do encontro, pois ele depende do espaço, já que duas pessoas têm que se deslocar pelo espaço para estarem juntas. Em consequência disso, o tempo passou a ser sobrevalorizado: “a perda do espaço material implica governar apenas o tempo” (VIRILIO, 1996, p. 129).

As tecnologias voltadas para a virtualização da vida, responsáveis pela aniquilação da noção de espaço, desempenham hoje um papel de grande influência sobre a vida humana e, por isso, o assunto merece uma breve digressão para compreendê-las um pouco melhor, pois, as empresas que governam essa era digital estão entre as instituições mais poderosas da atualidade.

5.5.1 O capitalismo de vigilância: a tecnologia como instrumento de manipulação

Zuboff, em *A era do capitalismo de vigilância*, dissecou o perfil e as estratégias de manipulação utilizadas por empresas como Google e Facebook que as consolidaram como líderes dessa que a autora considera como uma nova fase do capitalismo: o capitalismo de vigilância.

De acordo com a autora o capitalismo de vigilância é baseado nas empresas que controlam as tecnologias que possibilitam o funcionamento das mídias sociais por meio das quais são extraídos dados comportamentais – “ativos de vigilância” – dos usuários, de maneira que sejam transformados em previsões de interesse mercadológico e, assim, vendidos para empresas interessadas. É um sistema, como tem sido ao longo de toda a história do capitalismo, baseado na exploração de uns (muitos) para o lucro de poucos, porém, neste caso “a essência da exploração [...] é a utilização de nossa vida como dados comportamentais para o aperfeiçoamento do controle de outros sobre nós” (ZUBOFF, 2021, p. 122), sem consentimento. A exploração é baseada no “superávit comportamental”, matéria prima para a publicidade sem custos com a qual os capitalistas de vigilância auferem seus lucros:

Sob o regime do capitalismo de vigilância, o conteúdo é uma fonte de superávit comportamental, já que é o comportamento das pessoas aquilo que fornece o conteúdo, assim como seus padrões de conexão, comunicação e mobilidade, seus pensamentos e sentimentos, e os metadados expressos em seus *emojicons*, pontos de exclamação, listas, contrações de palavras e saudações (ZUBOFF, 2021, p. 143).

Zuboff denuncia que o capitalismo de vigilância foi inventado pelo Google no início deste século, momento no qual a empresa aproveitou o estado de exceção instaurado a partir dos eventos ocorridos em 11 de setembro de 2001, com a intensificação da vigilância e o estabelecimento de uma liberdade ampla para as corporações atuarem sem regulação (ZUBOFF, 2021, p. 146), que favoreceu o crescimento da empresa e o sucesso da elaboração da sua lógica de acumulação baseada na vigilância (ZUBOFF, 2021, p. 147). Em mais um episódio de confluência entre tecnologias e interesses militares, o Google se aproveitou de um momento no qual suas competências tecnológicas eram propícias aos interesses da segurança nacional estadunidense e conseguiu auferir lucros e conquistar uma posição dominante no mercado: “o Google inventou e aperfeiçoou o capitalismo de vigilância praticamente da mesma maneira que um século atrás a General Motors inventou e aperfeiçoou o capitalismo gerencial” (ZUBOFF, 2021, p. 24).

Além das ações de vigilância e extração de dados comportamentais, os capitalistas de vigilância também praticam o que Zuboff chama de “engenharia comportamental” (ZUBOFF, 2021, p. 530). Trata-se do controle do comportamento (ZUBOFF, 2021, p. 488) baseado na monitoria prévia do indivíduo, procedendo por meio da detecção de ações fora do padrão. Essa é uma ação que, conforme a autora chama a atenção, foi desenvolvida de maneira mais sofisticada pelo Facebook, que criou tecnologias específicas de “domínio das pessoas por pressão social com vias à mudança do comportamento” (ZUBOFF, 2021, p. 515). Não se trata de “obrigar as pessoas a fazer a coisa certa. A solução é muito mais sutil e sofisticada, baseada em programas de reforço calibrados de acordo com a ciência” (ZUBOFF, 2021, p. 514). É uma aposta no chamado comportamento de rebanho, segundo o qual a sociedade funciona pela imitação do comportamento alheio. Nesse processo os capitalistas de vigilância intervêm a partir das redes sociais de maneira tal, que os comportamentos desejados sejam imitados (ZUBOFF, 2021, p. 517): “o coletivo exerce pressão sobre cada organismo para ‘ir com o fluxo’, permanecer com a manada, retornar à colmeia, levantar voo com o bando” (ZUBOFF, 2021, p. 515).

Marta Peirano diz que o capitalismo de vigilância é uma “economia da atenção”, pelo fato de que ele é baseado no emprego de tecnologias construídas para chamar a atenção das pessoas continuamente:

É um modelo de negócios que depende que instalemos seus aplicativos, para que eles tenham um posto de vigilância de nossas vidas. Pode ser uma TV inteligente, um celular no bolso, uma caixinha de som de última geração, uma assinatura da Netflix ou da Apple. E eles querem que você os use pelo maior tempo possível, porque é assim que você gera dados que os fazem ganhar dinheiro (PEIRANO, 2020).

A autora cita como exemplo a Netflix, cujas tecnologias manipulam as expectativas de seus clientes de forma que

[...] em vez de assistir a um capítulo por semana, como fazíamos antes, você veja toda a temporada em uma maratona. Seu próprio sistema de vigilância sabe quanto tempo passamos assistindo, quando paramos para ir ao banheiro ou jantar, a quantos episódios somos capazes de assistir antes de adormecer. Isso os ajuda a refinar sua interface. Se chegarmos ao capítulo quatro e formos para a cama, eles sabem que esse é um ponto de desconexão. Então eles chamarão 50 gênios para resolver isso e, na próxima série, ficaremos até o capítulo sete (PEIRANO, 2020).

O exemplo de Peirano flagra a manipulação comportamental que os capitalistas de vigilância exercem sobre todos por meio de suas tecnologias sedutoras. Zuboff chama isso de “poder instrumentário”, que domina sem a necessidade do uso da força:

Os capitalistas de vigilância descobriram que os dados comportamentais mais preditivos provêm da intervenção no jogo de modo a incentivar, persuadir, sintonizar e arrebanhar comportamento em busca de resultados lucrativos. Pressões de natureza competitiva provocaram a mudança, na qual processos de máquina automatizados não só *conhecem* nosso comportamento, como também *moldam* nosso comportamento em escala. Com tal reorientação transformando conhecimento em poder, não basta mais automatizar o fluxo de informação *sobre nós*; a meta agora é *nos automatizar*. Nessa fase da evolução do capitalismo de vigilância, os meios de produção estão subordinados a “meios de modificação comportamental” cada vez mais complexos e abrangentes. Dessa maneira, o capitalismo de vigilância gera uma nova espécie de poder que chamo de *instrumentarismo*. O poder instrumentário conhece e molda o comportamento humano em prol das finalidades de terceiros. Em vez de armamentos e exércitos, ele faz valer sua vontade através do meio automatizado de uma arquitetura computacional cada vez mais ubíqua composta de dispositivos, coisas e espaços “inteligentes” conectados em rede (ZUBOFF, 2021, p. 23).

O poder instrumentário se aproveita das fraquezas das pessoas, pois conhece o comportamento humano. Ele explora os aspectos sedutores que as tecnologias oferecem de maneira a hipnotizá-las e mantê-las presas ao fascínio das mercadorias.

Todos os aplicativos existentes são baseados no design mais viciante de que se tem notícia, uma espécie de caça-níquel que faz o sistema produzir o maior número possível de pequenos eventos inesperados no menor tempo possível. Na indústria de jogos, isso é chamado de frequência de eventos. Quanto maior a frequência, mais rápido você fica viciado, pois é uma sequência de dopamina. Toda vez que há um evento, você recebe uma injeção de dopamina — quanto mais eventos encaixados em uma hora, mais você fica viciado (PEIRANO, 2020).

Essa armadilha, voltada para capturar a atenção das pessoas por meio da ludibriação do sistema neurológico humano a partir do mecanismo da dopamina – o neurotransmissor relacionado com o prazer –, faz parte da “engenharia comportamental” usada pelos capitalistas de vigilância e cuja origem remonta à psicologia *behaviorista*, de Burrhus Frederic Skinner, autor que defendia a modelagem comportamental e afirmava que o livre arbítrio humano é algo inexistente.

A visão de Skinner ganha vida na incansável busca dos imperativos econômicos do capitalismo de vigilância e no ubíquo aparato digital que o capitalismo de vigilância cria e atrela aos seus novos objetivos. O poder instrumentário sujeita o novo aparato digital — contínuo, autônomo, onipresente, sensível, computacional, atuante, conectado em rede, habilitado para a internet — aos interesses do projeto capitalista de vigilância, concretizando, por fim, o clamor de Skinner por “instrumentos e métodos” de “uma tecnologia comportamental comparável em poder e precisão à

tecnologia física e biológica”. O resultado é um meio pan-invasivo de modificação comportamental cujas economias de ação são destinadas a maximizar receitas de vigilância (ZUBOFF, 2021, p. 445).

Peirano conclui que “não somos viciados em tecnologia, somos viciados em injeções de dopamina que certas tecnologias incluíram em suas plataformas” (PEIRANO, 2020). A autora reforça que os aplicativos

[...] são projetados para oferecer cargas de dopamina, que dão satisfação imediata e afastam de qualquer outra coisa que não dá isso na mesma medida, como brincar com seu filho, passar tempo com seu parceiro, ir para a natureza ou terminar um trabalho – tudo isso exige uma dedicação, já que há satisfação, só que não imediata (PEIRANO, 2020).

O uso das telas engloba a prática de escutar música por fones de ouvido, que também funciona como um vício, pois o *smartphone* – aparelho mais usado para esse tipo de escuta – é um aparelho multimídia. Trata-se de uma escuta empobrecida, mais próxima do consumo de uma mercadoria do que de uma apreciação artística, na qual as pessoas passam de uma canção a outra em suas *play lists*, sem desenvolver uma preocupação com a qualidade da escuta, muitas vezes em volume alto, que pode prejudicar a audição. É, sem dúvida, uma prática viciada, que as pessoas, em grande parte dos casos, realizam de maneira automatizada e compulsiva.

Como em todo o universo da modernidade líquida – marcada pelo império do consumo e pelo uso da tecnologia como maquiagem, sempre renovada, das mercadorias, em grande parte dos casos, fúteis e descartáveis –, no cenário das redes sociais o controle por parte do usuário é mínimo: ele é controlado o tempo todo. A navegação nessas redes o leva de uma página a outra, de um clique a outro, de um *like* ao próximo, sem que, no fundo, tenha real controle sobre o que faz. Tudo é induzido e controlado pelo sistema. Trata-se, no fundo, de uma relação binária de estímulo e resposta constante, na qual o controlador detém o poder de emitir o estímulo, bem ao gosto dos *behavioristas*. Aliás, a saturação de ruídos na sociedade funciona sob o mesmo princípio e, mesmo que no caso do ruído ambiental ocorra de maneira menos controlada e mais caótica, esse controle não está ausente, pois quem fabrica as máquinas ruidosas, sobretudo os veículos particulares – que são os maiores responsáveis por esse ruído –, são os detentores dos meios de produção e, conseqüentemente, do poder. Há exemplos de estimulação ruidosa plenamente calculada para fazer as pessoas se desorientarem e oferecerem as respostas desejadas pelos manipuladores, como ocorre no caso das redes sociais. Krause cita o exemplo do volume exageradamente alto dos trailers de filmes nas salas

de cinema, exibidos dessa maneira justamente para prender a atenção dos espectadores e os obrigarem a prestar atenção nas propagandas (KRAUSE, 2013, p. 157). Outro exemplo, segundo o mesmo autor, é o dos comerciais de TV, nos quais “o ‘ruído’ combinado do áudio e das imagens é minuciosamente calculado para nos manter fora do ponto de equilíbrio. Sem equilíbrio, ficamos desconfortáveis” (KRAUSE, 2013, p. 158-159). Krause explica que

Quando o desconforto é muito intenso e não conseguimos identificar com precisão sua origem, muitos de nós expressamos a frustração acumulada como raiva ou, o que é mais provável, como um ódio violento. Insista bastante na distorção e na repetição do conteúdo de uma mensagem midiática e o resultado será uma mudança de pensamento (KRAUSE, 2013, p. 159).

A “engenharia comportamental” faz as pessoas ficarem viciadas no uso das tecnologias digitais e esse vício é notoriamente preocupante no caso de crianças, adolescentes e jovens, as gerações que cresceram ou já nasceram sob o império dessas tecnologias: “Não deixamos nossos filhos beberem Coca-Cola e comer balas porque sabemos que o açúcar é prejudicial; mas damos a eles telas para serem entretidos, porque dessa forma não precisamos interagir com eles” (PEIRANO, 2020). A propósito, já existem pesquisas que demonstram que o uso prolongado de telas afeta o desenvolvimento cognitivo, particularmente nas crianças e adolescentes. O neurocientista Michel Desmurget aponta que os dispositivos digitais afetam os pilares da inteligência humana: a linguagem, a concentração, a memória e a cultura (entendida como um corpo de conhecimento que ajuda o indivíduo a organizar e compreender o mundo) (DESMURGET, 2020). Desmurget relaciona várias causas para esses distúrbios, todas elas decorrentes do uso prolongado das telas:

[...] diminuição da qualidade e quantidade das interações intrafamiliares, essenciais para o desenvolvimento da linguagem e do emocional; diminuição do tempo dedicado a outras atividades mais enriquecedoras (lição de casa, música, arte, leitura, etc.); perturbação do sono, que é quantitativamente reduzido e qualitativamente degradado; superestimulação da atenção, levando a distúrbios de concentração, aprendizagem e impulsividade; subestimulação intelectual, que impede o cérebro de desenvolver todo o seu potencial; e o sedentarismo excessivo que, além do desenvolvimento corporal, influencia a maturação cerebral (DESMURGET, 2020).

Desmurget alerta que já existe um grande manancial de literatura científica que comprova que a geração dos “nativos digitais” é menos inteligente que as gerações que a precederam. O pesquisador aponta que os déficits linguísticos, de atenção e de conhecimento, gerados pelo abuso no uso dos dispositivos digitais por parte das gerações mais jovens torna esses jovens e crianças menos hábeis para o aprendizado em geral, inclusive no

processamento e no entendimento dos conteúdos disponíveis na internet: “Vários estudos indicam que, ao contrário das crenças comuns, eles não são muito bons com computadores” (DESMURGET, 2020). Desmurget argumenta que o que eles sabem fazer bem são atividades simples, como “usar aplicativos digitais básicos, comprar produtos online, baixar músicas e filmes, etc.” (DESMURGET, 2020) e seu prognóstico quanto ao futuro dessa geração é muito diferente daquele que se ouve nos canais de televisão:

Para mim, essas crianças se assemelham às descritas por Aldous Huxley em seu famoso romance distópico *Admirável Mundo Novo*: atordoadas por entretenimento bobo, privadas de linguagem, incapazes de refletir sobre o mundo, mas felizes com sua sina (DESMURGET, 2020).

O cenário que Desmurget revela é bastante sombrio e alerta para o fato de que o capitalismo de vigilância, por meio de suas tecnologias, funciona como uma grande máquina de extração de vida, moendo tudo que encontra em seu caminho. Ele está adestrando a humanidade (ou melhor, a parcela da humanidade que tem acesso aos dispositivos digitais¹⁸⁶) para transformá-la em compradores de superfluidades, pois o que realmente importa para o capitalismo de vigilância é a extração de dados:

O imperativo de extração exige que tudo seja possuído. Nesse novo contexto, bens e serviços são meras rotas de suprimento vinculadas à vigilância. Não é o carro; são os dados comportamentais extraídos do ato de conduzi-lo. Não é o mapa; são os dados comportamentais gerados a partir da interação com ele. O objetivo aqui está de modo contínuo expandindo fronteiras que acabam por descrever o mundo e tudo dentro dele, o tempo todo (ZUBOFF, 2021, p. 167-168).

Não é o ruído e a música ouvida por fones de ouvido, mas, sim, o que se pode extrair de quem escuta as músicas, não importa se sua saúde é afetada ao longo do processo. A regulação não é mais realizada para a sociedade, para a vida pública, mas, sim, como em um cenário orwelliano, para garantir o funcionamento da vigilância. Os indivíduos são simples presas para o Google e o Facebook, que os atraem para extrair aquilo que lhes interessa, como pontua Zuboff:

Lembre-se dos elefantes, os mamíferos mais majestosos: o Grande Outro caça o nosso comportamento em busca de superávit e deixa para trás todo o significado alojado em nosso corpo, cérebro e coração, não diferente da horrorosa matança de elefantes para obter marfim. Esqueça o clichê que afirma que, se é de graça, “o

¹⁸⁶ Há uma enorme parcela da população mundial que não tem acesso ao mínimo suficiente para garantir a subsistência, quanto menos para adquirir e manter um telefone celular e seus gastos anexos.

produto é você”. Você não é o produto; você é a carcaça abandonada. O “produto” deriva do superávit arrancado da sua vida (ZUBOFF, 2021, p. 448-449).

O imperativo de extração de superávit é a arma do caçador, que se esconde por trás da aparência sedutora dessas tecnologias. Ele é reflexo de toda a máquina de produção de mercadorias e de consumidores que constitui a modernidade líquida, uma macroestrutura que molda comportamentos em prol da massificação e padronização da sociedade para a ampliação dos lucros por parte da elite que comanda as corporações que dirigem o globo. Essa cultura é um rolo compressor que esmaga qualquer comportamento que se coloque contra esse sistema, como no exemplo com o qual o capítulo foi iniciado: o profissional do *pet shop* não se sentia obrigado a corresponder à minha reclamação quanto ao ruído, porque a minha ação era estranha ao sistema, um comportamento não identificado na ordem das coisas (do consumismo) à qual o serviço dele está perfeitamente alinhado. O meu comportamento, em sua lógica de operação, era ilegítimo. Se eu estivesse ligando por interesse em relação a um serviço, a resposta, obviamente, seria outra. Mas, fazer contato para cobrar direitos de um prestador de serviços soou para ele como blasfêmia.

É por isso que o ruído tem livre curso na cultura atual, sem amarras. Ele é consequência do consumismo. Todo ruído em excesso é resultado de uma ação de consumo que o antecedeu e, por isso, não deve ser censurado (assim como eu não tinha o direito, segundo o atendente do *pet shop*, de censurar o seu trabalho, legitimado pelo *status quo* do consumo).

Esse é o mesmo entrave que envolve a música na atualidade (e todas as demais artes): cobrar que as pessoas refinem suas percepções em relação às artes e, conseqüentemente, valorizem obras e manifestações artísticas que apresentem conteúdos mais ricos ou desenvolvidos é atuar em oposição ao que impõe a lógica do consumo, dominante, pois o que interessa a essa lógica (ou melhor, às pessoas que as utilizam como ferramenta de acumulação de capital) é que as pessoas consumam uma mercadoria atrás da outra e que nunca se saciem, que fiquem amarradas até a morte nesse jogo hedonista que as deixa cegas para perceber o cativeiro no qual estão presas, que desejem toda e qualquer coisa que possa ser comprada e que se mantenham imaturas e com os sentidos anestesiados de forma que não possam perceber nada além do que é superficial e que se entediem o mais rapidamente possível com qualquer coisa e comprem qualquer mercadoria que esteja à frente de seus olhos, seja um artefato venenoso embalado com aparência de comida em forma de *fast food*, uma música vendida como mercadoria, um filme ou uma série enlatados pela Netflix, ou – talvez a mais

emblemática das tecnologias de morte – um automóvel para poluir o ar, o solo, o ambiente sônico, atropelar e mutilar ou matar quem esteja a sua frente.

Zuboff esclarece que o capitalismo de vigilância não é uma tecnologia, ele “[...] é uma lógica que permeia a tecnologia e a direciona numa ação. O capitalismo de vigilância é uma forma de mercado inimaginável fora do meio digital, mas não é a mesma coisa que “digital” (ZUBOFF, 2021, p. 30). A autora ainda pontua que o que está por trás desse jogo atual a respeito do qual lançam o manto da tecnologia são, indubitavelmente, os interesses econômicos que se valem delas (ZUBOFF, 2021, p. 32). Portanto, o capitalismo de vigilância não foi um acontecimento casual, mas

[...] foi inventado por um grupo específico de seres humanos num tempo e lugar específicos. Não é um resultado inerente à tecnologia digital, tampouco uma expressão necessária do capitalismo de informação. Ele foi elaborado de maneira intencional num momento da história, mais ou menos da mesma forma que os engenheiros e funileiros da Ford Motor Company inventaram a produção em massa na Detroit de 1913 (ZUBOFF, 2021, p. 111).

Ou seja, a tecnologia não é um fim, ela é um instrumento para o exercício do poder. Zuboff compara o Google e o Facebook com o Grande Irmão (Big Brother) de George Orwell, por seu “totalitarismo digital” (ZUBOFF, 2021, p. 420), e assinala que o poder instrumentário que essas empresas conduzem, arrebanhando e sintonizando a sociedade, substituiu o espaço de discussão e de contrato social – a ágora – por um mundo virtual de redes sociais manipuladas por elas, um espaço privado que antagoniza a política e a democracia (ZUBOFF, 2021, p. 37). O capitalismo de vigilância, portanto, é um sistema de dominação estabelecido a partir de um imperativo tecnológico que se impôs e se ramificou em toda a sociedade. As tecnologias das redes sociais tornaram-se uma formidável ferramenta de prestidigitação nas mãos de uma elite que, na era da globalização, fez o mundo cair nos maiores índices de desigualdade de renda e de riqueza que já existiram. As redes sociais são, na maior parte dos casos, um recurso de entretenimento que mantém as pessoas sedadas para que não se revoltam contra a dura realidade dos tempos atuais. Mesmo nos casos em que as pessoas procuram usar as redes sociais como recurso de arregimentação política para alguma causa, ainda assim a extração comportamental se alimenta dos dados que essa grupalidade oferece. Aliás, mais um dos vieses que o uso dessas tecnologias apresenta é o da formação dos “guetos virtuais” (LEAL, 2020, p. 23), ou seja, a tendência das pessoas se relacionarem (virtualmente) apenas com contatos de pessoas que pensam da mesma maneira que elas, devido às operações automáticas baseadas em algoritmos pelas quais as redes sociais as

conectam a grupos de interesses semelhantes, criando-se, assim, um perigoso modo de vida, no qual os indivíduos perdem o hábito do convívio com aqueles que pensam/sentem/vivem de maneira diferente.

O capitalismo de vigilância usa a velocidade, inerente às suas tecnologias, como arma de guerra, de maneira a impactar constantemente seus usuários, paralisar a sua consciência e congelar a sua resistência (ZUBOFF, 2021, p. 411-412). Esse imperativo tecnológico está presente em todas as esferas da vida na atualidade, seja quando se usa o celular, quando se assiste a uma *smart TV* que captura a voz do usuário sem que ele saiba, quando se passa um bilhete em uma máquina do metrô ou do ônibus, quando se usa um código PIX, um cartão de débito ou mesmo um QR Code que funciona como um “microespião do capital”, que “permite às grandes corporações controlar cada mercadoria produzida” e, por conseguinte, “quem a consome” (MATIN, 2021). A tão celebrada “internet das coisas”, já em processo de concretização, se constituirá no domínio total dos capitalistas de vigilância sobre as vidas dos usuários, pois possibilitará que eles extraiam superávit comportamental de todas as ações cotidianas, além daquelas que já supervisionam.

O capitalismo de vigilância, como anunciado acima, não deixa de ser uma manifestação dromocrática. Ele une, em si, o tecnopólio e a dromocracia. É hora de voltar a essa discussão.

5.5.2 A velocidade e a aniquilação do espaço

Uma das mais sérias consequências da virtualização da vida é a dessensibilização das pessoas, tanto no sentido de atrofiar a capacidade de se colocar no lugar e tentar sentir o que o outro sente (empatia), quanto na diminuição da capacidade perceptiva em relação ao ambiente que as rodeia, ou seja, a anestesia dos sentidos, resultante dessa cultura que delegou às tecnologias o papel de mediadoras na relação entre os humanos e o mundo externo e entre os próprios humanos, conforme elucida Duarte Júnior. As pessoas se tornaram dependentes dessas muletas, incubadas em uma realidade das máquinas, respondendo mais à sua lógica do que à própria sensibilidade humana¹⁸⁷, deixando, como no caso dos passageiros do ônibus na via Dutra, de perceber o que ocorria ao lado, em uma clara evidência de desterritorialização, um estado no qual “[...] aquilo que é próximo e comum encontra-se desacreditado pela imediatez do que está longe” (VIRILIO, 1993b, p. 73).

¹⁸⁷ Algo muito semelhante ao enredo do filme *Matrix*, já mencionado, no qual as máquinas dominam a humanidade, mantendo-a sob a ilusão de que está no controle e de que a vida transcorre “normalmente”.

Aliás, essa anulação do espaço pode funcionar como uma explicação complementar para o problema da desvalorização da coisa pública, pois, uma vez que a velocidade determinou o “extermínio do espaço como campo de liberdade de ação política” (VIRILIO, 1996, p. 130), a presença que passou a realmente importar foi a do meio virtual, e, em decorrência disso, pode ser que as pessoas tenham se sentido desobrigadas de preservar o que é comum a todos e, assim, liberadas para nele lançarem lixo e ruídos descompromissadamente. Como diz Virilio, “[...] o valor estratégico do não-lugar da velocidade suplantou definitivamente o do lugar, e a questão da posse do Tempo renovou o da posse territorial” (VIRILIO, 1996, p. 123). Além disso, essa anulação do espaço traz consigo uma degradação da proximidade física entre as pessoas, que desintegra as sociabilidades (VIRILIO, 1993b, p. 115), não mais estimuladas em favor da convivência digital das chamadas redes sociais, que, além disso, também as deixam à mercê da extração de “superávit comportamental” (ZUBOFF, 2021, p. 143) pelo voraz capitalismo de vigilância. O que foi feito do convívio imediato no local onde as pessoas habitam, nos bairros (considerando-se o meio urbano)? Afinal, “a cidadania e a civilidade dependem não somente, como é incansavelmente repetido, do ‘sangue’ e do ‘território’, mas também e sobretudo da natureza da proximidade entre os grupos humanos” (VIRILIO, 1993b, p. 115).

A poluição, em qualquer de seus tipos, é resultante do excesso de determinados elementos em um cenário no qual eles não deveriam estar e/ou em um cenário cuja capacidade de alojá-los já foi esgotada. A poluição sonora é gerada pelo excesso de sons em um ambiente (cenário *lo-fi*) e/ou pela presença de ruídos com intensidades que extrapolam os níveis de segurança auditiva para os seus habitantes/ocupantes. Ambientes naturalmente poluídos são eventos raros, haja vista que a poluição, quase sempre, é causada por práticas humanas, mediante o uso de tecnologias que foram projetadas sem que se levasse em conta a manutenção do equilíbrio ecológico¹⁸⁸. Não se deve olvidar que todos os desequilíbrios ecológicos pelos quais o planeta tem passado são oriundos de ações humanas, que por sua vez, são perpetradas tanto pela extração de recursos e energia, quanto pela fabricação de produtos¹⁸⁹, sendo que tudo isso é realizado com o emprego de tecnologias.

¹⁸⁸ É necessário reforçar que, neste trabalho, o conceito de ecologia é aquele proveniente da ecologia profunda, de Arnie Næss, que abarca as interações amplas entre homem e natureza, considerando-se, inclusive, os aspectos sociais, pois, as maneiras como se vivem as populações no interior das sociedades determinam o modo como elas lidam com os elementos naturais não humanos. Ecologia, nessa concepção, não é simplesmente “defender florestas”, como muitas pessoas acreditam.

¹⁸⁹ Esse é um círculo vicioso, pois se inventam tecnologias para extrair recursos, que servirão para a produção de mais produtos, que se valem de tecnologias desenvolvidas a partir do uso de recursos e energia e, por sua vez,

Além da poluição atmosférica, hídrica, do solo, visual, do espaço, térmica, radioativa, do organismo (diante da quantidade de remédios/tecnologias e produtos químicos que adentram o corpo) e a sonora, Virilio indica que, nos tempos líquido-modernos, um novo tipo de poluição foi apresentado: a “poluição dromosférica”, perpetrada pela velocidade, e que “afeta o espaço-tempo de nosso planeta” (VIRILIO, 1993b, p. 105). A velocidade se tornou uma força sociopsicológica, um estímulo totalitário produzido pelos ideais da sociedade do consumo que foi materializado em tecnologias, e o seu excesso gerou a poluição dromosférica, que trata

[...] da poluição da extensão geográfica pelo transporte supersônico e pelos novos meios de comunicação...com os danos que isto supõe para o sentimento de realidade de cada um de nós...A perda de sentido de um mundo que, a partir de agora, foi tornado menos INTEIRO do que REDUZIDO por tecnologias que, ao longo do século XX, para além da “velocidade de escape” da atração terrestre (28.000 km/hora), atingiram a velocidade absoluta das ondas eletromagnéticas (VIRILIO, 1993b, p. 118).

A poluição dromosférica afeta não somente as relações entre as pessoas; ela também desnorteia o indivíduo, que, ao perder a referência do espaço, tem algo de sua experiência perceptiva atrofiada, assim como no caso da anestesia da audição. A poluição dromosférica, conforme Virilio, “atinge a vivacidade do sujeito, a mobilidade do objeto, atrofiando o trajeto ao ponto de torná-lo inútil” (VIRILIO, 1993b, p. 115). Nesse sentido, ela faz lembrar do conceito de esquizofonia, de Schafer. O mundo das comunicações virtuais é, assim como os sons esquizofônicos, uma reprodução de sinais distanciados e separados de sua fonte. Ambos eliminam o espaço.

A velocidade é um elemento predominante na vida líquido-moderna. Seja nos transportes ou nas comunicações, as tecnologias encurtaram ou mesmo eliminaram as distâncias, fazendo do mundo um lugar aparentemente menor. O ideal da velocidade está disseminado tanto nos coeficientes de eficiência das tecnologias quanto na cultura do dia a dia das pessoas. Ser rápido é sinônimo de ser bom, de ser melhor que os demais, de prevalecer diante de e dominar “os lentos, os retardatários, enfim, todos os que colocam chumbo nas asas do Progresso” (ARANTES, 2014, p. 41). Mesmo o ato vital – antigamente considerado como sagrado – da alimentação foi abocanhado pelas garras da indústria e da velocidade e transformou-se em *fast food*, alimentos-tecnologias fabricados em grande escala, com bastante aporte de produtos químicos, açúcares e calorias e próprios para comer de maneira

geram mais necessidades ou criam problemas que precisarão de mais tecnologias, produtos e energia...e assim, sucessivamente.

rápida, vendidos, em grande parte das vezes, em restaurantes-lanchonetes de redes globalizadas ou por meio de serviços de entrega rápida, como se tornou mais recorrente a partir do início da pandemia de Covid-19. A alimentação, em outros tempos e situações, um ato ritualístico, realizada com respeito e calma, foi transformada em algo banal, uma mera ação com a qual não se deve perder tempo, de maneira a reservá-lo para o trabalho ou outras atividades consideradas de maior importância – essa desvalorização do ato de se alimentar e a sua contaminação com a aceleração do tempo na modernidade líquida se reflete na epidemia de obesidade e em diversos transtornos e outras doenças relacionadas direta ou indiretamente com os alimentos ingeridos que o mundo assiste na atualidade: decididamente, a velocidade das máquinas não é compatível com o tempo humano.

Nos esportes a velocidade é atributo dominante, que incita a uma busca interminável por recordes de desempenho que, hoje em dia, são alcançados mediante a transformação dos atletas em verdadeiras máquinas, cujos corpos são submetidos a intensos treinamentos, com o apoio de produtos, drogas e intromissões voltadas para aumentar o metabolismo, a massa muscular, a capacidade cardiorrespiratória etc., tudo isso direcionado para uma inexorável superação dos limites humanos. Mesmo em modalidades como o futebol que, em outras épocas valorizaram outras qualidades, como a habilidade individual e a criatividade, hoje a velocidade e a força são preponderantes.

O exemplo dos esportes faz ver qual é o sentido da velocidade: afastar o elemento humano comum, inculcar o desejo de viajar para as lonjuras de outras estrelas, de se aproximar do desempenho das máquinas, do deslocamento dos veículos e da capacidade de conexão dos computadores. É, em outras palavras, um artifício para incutir o desejo de ser o que não é. É a vida humana, agora, contabilizada como uma tecnologia. É óbvio que ninguém poderá corresponder a tais ideais. No entanto, esse estado de insatisfação constante, como visto com Bauman, é proposital, pois faz o motor da máquina de desejos da indústria do consumo funcionar. Zuboff identifica esse projeto de alienação coletiva ao constatar que “velocidade e agitação têm sido fundamentais para o sucesso do capitalismo de vigilância” (ZUBOFF, 2021, p. 292), pois promove um senso de desorientação coletiva, que enfraquece a capacidade dos indivíduos compreenderem e atuarem no espaço em que vivem.

A velocidade da sociedade instrumentária não nos deixa tempo para que orientemos nosso senso de direção, e essa rapidez é aqui redirecionada como imperativo moral que exige abdicarmos da iniciativa individual em prol de sistemas automatizados capazes de manter o ritmo para perceber coisas rapidamente e de impor respostas corretas para o bem maior (ZUBOFF, 2021, p. 512).

Velocidade, tecnologia, guerra e ruído estão intimamente conectados. Com a aniquilação do espaço, da coisa pública e das distâncias, não há mais amarras para o que se pode fazer. No entanto, apesar das promessas, em vez da liberdade, vive-se em um mundo hostil, atomizado, de cada um por si – o que não surpreende, pois, uma vez que o compromisso coletivo é desfeito, a liberdade torna-se impossível, pois ela só é verossímil quando se firma e se respeita um contrato social. A falta do diálogo e a extinção da ágora geraram a explosão da violência urbana, favorecida pelo enfraquecimento do poder do Estado de fazer a gestão do uso legítimo da violência e pela frustração social acumulada pelas duras condições sociais (BAUMAN, 2017, p. 39). Virilio compara a vida atual a um estado de guerra (VIRILIO, 1996, p. 94), de prontidão máxima diante de um perigo que pode vir de todos os lados, como se se vivesse em um campo de batalha. O ruído excessivo e onipresente do cotidiano também remete a esse estado, pois as pessoas são açoitadas a todo o momento por ruídos provenientes do ambiente como um todo, que resultam no tão prejudicial ruído ambiental. Pensando na metáfora de Virilio, é como estar em um campo de batalha no qual os perigos (ruídos) vêm de todos os lados. Produzir ruídos deliberadamente, seja ao falar alto desnecessariamente em uma conversa ou ao acelerar bruscamente, sem necessidade, o motor de um carro, é como uma ação de guerra contra inimigos em potencial. No entanto, é como se fosse uma guerra de todos contra todos, pois com a arena pública desmantelada pela velocidade das tecnologias, a constituição de relações (frágeis) tornou-se possível quase que tão somente no espaço desterritorializado do mundo virtual (LÉVY, 2011, p. 21), por meio dos aplicativos e redes sociais, tentáculos do capitalismo de vigilância que os usa como instrumento de manipulação em prol do lucro de poucos.

A poluição dromosférica, portanto, afeta a relação dos indivíduos com os lugares e com as distâncias. Ela é o resultado da “derrota do mundo como campo, como distância, como matéria” (VIRILIO, 1996, p. 123) e da conseqüente substituição do tempo extensivo pelo tempo intensivo:

Ao tempo *extensivo*, que tentava aprofundar o caráter integral do “infinitamente grande do tempo”, sucede, hoje, um tempo *intensivo* que, desta vez, aprofunda o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico, última figura de uma eternidade redescoberta para além da eternidade extensiva dos séculos passados. Eternidade intensiva onde a instantaneidade permitida pelas últimas tecnologias comportaria o equivalente ao contido no “infinitamente pequeno do espaço e da matéria”. *Centro do tempo*, átomo temporal, situado em cada instante presente, ponto de percepção infinitesimal através do qual a extensão e a duração se concebem de modo diferente. Diferença relativista que reconstitui uma nova geração do real, *realidade degenerada* na qual a velocidade supera o tempo e o espaço, assim como a luz supera a matéria, ou a energia, a massa inanimada (VIRILIO, 1999, p. 58).

De maneira semelhante, Bauman diz que, na modernidade líquida, “velocidade e não duração, é o que importa. Com a velocidade certa, pode-se consumir toda a eternidade do presente contínuo da vida terrena [...] O truque é comprimir a eternidade de modo a poder ajustá-la, inteira, à duração de uma existência individual” (BAUMAN, 2007, p. 15).

A velocidade, como qualquer outro poluente, faz mal para a vida humana ou de outras espécies. O organismo humano não está preparado para lidar com essa anormalidade e, como ressalta Mander, o excesso de velocidade causa aumento da ansiedade, conforme se tenta lidar com o fluxo incessante de informações, que extrapola a capacidade do sistema nervoso (MANDER, 1991, p. 64). A ideia de progresso como aceleração constante rumo a um futuro prometido como algo sempre melhor que o presente, que exige a aceleração, inclusive, da vida, não é apropriada para o ser humano, que obedece aos ciclos da natureza. O organismo humano se transforma obedecendo a ritmos muito mais lentos, os ritmos da evolução da espécie.

Tecnopólio e dromocracia: eis dois poderes que governam a contemporaneidade. Contudo, há algo mais profundo que perpassa a ambos. É chegada a hora de se analisar o problema do mito do progresso.

5.6 A utopia do progresso e o excesso de ruídos

Todos os problemas discutidos ao longo deste capítulo – o consumismo que coloca a mercadoria como modelo de organização das relações sociais, o lixo e a descartabilidade, a novofilia, a desintegração da coisa pública, a anestesia dos sentidos, a exaltação das tecnologias (duras) e o tecnopólio, a iatrogenia, o capitalismo de vigilância e o culto à velocidade – estão intimamente conectados por uma ideia-chave que funciona como um eixo em torno do qual eles giram: a noção de progresso.

Dupas, em sua obra *O mito do progresso*, diz que o conceito de progresso é relativo e tem variado ao longo do tempo:

Para os antigos fabricantes de piteiras de âmbar, por exemplo, o mundo estaria progredindo se cada vez mais pessoas desejassem fumar com elas. Para os atuais fabricantes de telefones celulares e telas de plasma, *progresso* significa conseguir transformar esses aparatos eletrônicos em objetos de desejo do maior número de pessoas. Para obter esse resultado, a manipulação midiática induz o indivíduo a acreditar que ele será muito mais feliz se substituir seu aparelho de TV por outro com tela do mesmo tamanho, mas profundidade muito menor, ainda que custe dez vezes mais (DUPAS, 2006, p. 95).

A concepção de progresso predominante na cultura contemporânea e que, portanto, está por trás e perpassa as questões relacionadas acima, foi, ainda segundo Dupas, estabelecida a partir do Iluminismo: “O Iluminismo, em sua luta pela autonomia do pensamento e da razão, podia ser visto como um destruidor das ideologias. Acabou ele próprio criando as raízes para uma outra: a ideologia do progresso, com base na primazia da ciência e da técnica” (DUPAS, 2006, p. 23). Essa concepção é baseada na crença de que o futuro sempre trará conquistas materiais, sociais e individuais que suplantarão a situação do presente e tornarão as pessoas mais felizes, mais livres e mais emancipadas do que estão no agora, tudo isso a partir da ciência e da tecnologia e, nas entrelinhas, condicionada à lógica da acumulação material.

Gianni Vattimo argumenta que a ideia de progresso, amparado na racionalidade, é indissociável da concepção da modernidade ocidental (VATTIMO, 1999, p. 43) e, segundo Reinhart Koselleck, o conceito de progresso se caracteriza pela aceleração do tempo e pela descontinuidade da experiência (KOSELLECK, 2006, p. 36). Para o historiador, a partir da Revolução Francesa, ocorre uma transformação da concepção na qual o futuro era definido pelo passado, advinda da escatologia cristã, para uma concepção na qual o futuro é incerto, gerido por interesses que buscam torná-lo previsível e, a partir de tal concepção, chega a uma condição nova em que prevalece, na atualidade, a noção de presente eterno. Koselleck afirma que a modernidade é caracterizada por um distanciamento entre expectativa e experiência (KOSELLECK, 2006, p. 314) e, a partir dessa concepção de mundo, certa noção de progresso se estabelece:

O progresso reunia, pois, experiências e expectativas afetadas por um coeficiente de variação temporal. Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los. Aqueles dotados de uma superioridade técnica olhavam de cima para baixo o grau de desenvolvimento dos outros povos, e quem possuísse um nível superior de civilização julgava-se no direito de dirigir esses povos. Na hierarquia dos estamentos via-se uma classificação estática, que o impulso das classes progressistas deveria ultrapassar (KOSELLECK, 2006, p. 317).

Essa noção de progresso, segundo Dupas, era amparada fortemente na ideia da destruição criativa, de Schumpeter:

O progresso seria consequência desse processo destruidor e criativo, que garantiria o constante crescimento econômico de um país. O papel da ciência nessa dinâmica capitalista seria de promover um permanente estado de inovação, sucateando e substituindo produtos e criando novos hábitos de consumo (DUPAS, 2006, p. 139).

E, após ter-se tornado uma ideologia dominante ao longo do século XIX e início do século XX, foi perdendo, gradativamente, a sua credibilidade a partir do pós-1945:

O entusiasmo com que a juventude e as lideranças europeias – não poupando sequer importantes próceres comunistas e socialistas – se entregaram à Primeira Guerra Mundial, como se se tratasse de um exercício de purificação civilizatória, foi sintomático de um profundo desarranjo nos padrões intelectuais durante o final do século XIX. Finalmente, a escalada nazista e a “solução final” acabaram sendo liquidadas com dois brutais ataques nucleares considerados, por muitos, desnecessários e cruéis. Tudo isso deu o tom de pessimismo às ideias de progresso que até então vigoravam. O fato é que – a partir daí – passou-se a criticar, de modo geral, a divisão do trabalho, a quebra de instituições, o militantismo, o culto à tecnologia e o esquecimento da moral (DUPAS, 2006, p. 57).

A propósito, não coincidentemente, o sistema tonal da música erudita ocidental – que funcionou como o cerne da organização dessa música desde, mais ou menos, o princípio da modernidade e atingiu o seu auge no período do classicismo –, também começou a se desintegrar gradualmente ao longo do século XIX, sincronicamente com o processo de desvanecimento da razão iluminista em favor da razão tecnicista que, no lugar do ideal prometido do desenvolvimento integral da humanidade, foi absorvido pela lógica de acumulação capitalista e transformado em progresso unilateral das técnicas e tecnologias. A atonalização da harmonia se dá poucos anos antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Qualquer música se transforma tal qual a sociedade da qual ela se origina.

Ainda que continue, atualmente, a ser propagada, a promessa do progresso não se cumpriu, como ressalta Bauman:

As imagens de uma sociedade feliz pintadas em muitas cores e por muitos pincéis no curso dos dois últimos séculos provaram-se sonhos inatingíveis ou (naqueles casos em que sua chegada foi anunciada) impossíveis de viver. Cada forma de projeto social mostrou-se capaz de produzir tanto tristeza quanto felicidade, senão mais. Isso se aplica em igual medida aos dois principais antagonistas – o hoje falido marxismo e o hoje esperançoso liberalismo econômico (BAUMAN, 2001, p.154).

A promessa do progresso era uma utopia; a melhoria das condições de vida não veio, a emancipação da humanidade não se concretizou, os ambientes naturais têm sido degradados e se assiste o planeta se transformar em ritmo rápido diante das cada vez mais violentas investidas das grandes corporações em busca da exploração de recursos que, por sua vez, ficam paulatina e aceleradamente escassos, ao passo que populações inteiras em diversos lugares do mundo têm suas vidas transformadas, sendo obrigadas a abandonar as suas terras ancestrais por força da invasão dos interesses extrativistas. Mesmo aqueles adaptados ao

modo de vida ocidental se vêem delapidados em suas condições de vida, seja pela incerteza social de desemprego, violência ou da necessidade de atendimento de saúde não correspondido por um sistema constantemente enfraquecido e assaltado por interesses corporativos¹⁹⁰, seja por estarem constantemente pressionados e invadidos por uma cultura do consumo que vigia todos os seus passos em busca de extrair-lhes conteúdos comportamentais e de influenciá-los por meio das redes sociais totalitárias.

Como constata Dupas, “o grande mito oitocentista do progresso em marcha inexorável e da emancipação da ciência é anacrônico” (DUPAS, 2006, p. 128). A ideia de progresso que, entre os iluministas, era vista como uma promessa de desenvolvimento da sociedade e de esclarecimento e libertação das pessoas, degradou-se e chegou ao tempo atual como sinônimo de obtenção de mercadorias e de fascínio pelas prestidigitações tecnológicas aplicadas a elas: “todas as formas de cultura estão, cada vez mais, ficando subordinadas à tecnologia, e a invenção tecnológica, em vez de aumentar o bem-estar humano, está-se tornando um sinônimo de progresso” (CAPRA, 2006b, p. 69). A esperança no progresso não se concretizou:

O progresso envelheceu, em suma. Tanto na biosfera quanto na geosfera estamos às voltas com reversões súbitas dos equilíbrios naturais que tornam pateticamente obsoletas as visões da flecha do tempo continuamente orientada para o futuro. Não se trata de um cenário melodramático anunciando o fim dos tempos – nem de requestrar profecias regressivas –, mas de constatar que, tecnicamente, pelo menos, ingressamos num regime de urgência: linearmente desenhado, o futuro se aproxima do presente explosivamente carregado de negações. Não basta anunciar que o futuro não é mais o mesmo, que ele perdeu seu caráter de evidência progressista. Foi-se o horizonte do não experimentado. Com isso o próprio campo de ação vai se encolhendo, e isso porque “já dispomos no presente de uma parte do futuro”. Digamos, não custa insistir, que cada vez mais a conjuntura tende a se perenizar. A inovação clássica do futuro, em nome da qual se legitimou a iniciativa política nos tempos modernos, não só perdeu sua força como deve ser rebatida sobre o presente (ARANTES, 2014, p. 42).

Confundi-se progresso material e de conhecimento com a evolução da espécie, como enfatiza Mander: “nós começamos a equacionar evolução tecnológica com a própria evolução, como se as duas fossem igualmente inevitáveis e virtualmente idênticas”¹⁹¹

¹⁹⁰ No caso de um país como o Brasil que, apesar do subfinanciamento que o Sistema Único de Saúde (SUS) sofre, ainda é possível contar com algum amparo, mesmo que precarizado. Compare-se com o modelo estadunidense, alheio à noção de saúde como direito, no qual toda a assistência precisa ser encontrada no modelo privado. Em uma sociedade como essa, quem não pode pagar, não consegue acesso à assistência em saúde. É muito comum, naquele país, pessoas terem que vender todos os seus bens, inclusive a casa em que moram, para poder pagar pelo tratamento de alguma enfermidade que exige gastos maiores, como o caso do câncer.

¹⁹¹ We begin to equate technological evolution with evolution itself, as though the two were equally inevitable, and virtually identical.

(MANDER, 1991, p. 2). Todavia, como ressalta Bruno Latour, a evolução “não leva a lugar algum, e isso é o que perturba os sacerdotes de todas as religiões, entre elas as seitas acadêmicas” (LATOURE, 2016, p. 188).

Gray vê a crença no progresso como uma manifestação do humanismo, considerado por esse filósofo como uma ilusão por meio da qual os seres humanos se acreditam diferentes de e superiores aos demais animais:

Humanismo pode significar muitas coisas, mas para nós significa crença no progresso. Acreditar no progresso é acreditar que, usando os novos poderes que nos são propiciados pelo crescente conhecimento científico, os humanos podem se libertar dos limites que constroem a vida de outros animais. Essa é a esperança de praticamente todo mundo hoje em dia, mas não tem fundamento. Pois, embora o conhecimento humano muito provavelmente continue a crescer e com ele o poder humano, o animal humano permanecerá o mesmo: uma espécie altamente inventiva que também é uma das mais predadoras e destrutivas (GRAY, 2005, p. 20).

Gray discorda da suposta racionalidade ocidental e afirma que a crença no progresso é simplesmente uma continuação da fé cristã, porém, disfarçada de ciência.

Darwin mostrou que os humanos são como os outros animais, e os humanistas afirmam que não. Os humanistas insistem em que, usando nosso conhecimento, podemos controlar nosso ambiente e florescer como nunca. Ao afirmar isso, renovam uma das mais dúbias promessas do cristianismo – que a salvação está ao alcance de todos. A crença humanista no progresso é apenas uma versão secular dessa fé cristã. No mundo apresentado por Darwin não há nada que possa ser chamado progresso. Para qualquer um criado à base de esperanças humanistas, isso é intolerável. Como resultado, o ensinamento de Darwin foi virado de cabeça para baixo, e o pecado capital do cristianismo – que os humanos são diferentes de todos os outros animais – ganhou novo alento de vida (GRAY, 2005, p. 20-21).

O filósofo argumenta que “o humanismo é uma religião secular montada com fragmentos deteriorados do mito cristão” (GRAY, 2005, p. 48) e o compara com a hipótese Gaia, de Lovelock, aludindo que esta, sim, “incorpora o mais rigoroso naturalismo científico” (GRAY, 2005, p. 48). E Gray vai além e declara que a ciência também se constituiu na base da fé, desde as suas origens:

As origens da ciência não estão na investigação racional, mas na fé, na magia e no logro. A ciência moderna triunfou sobre seus adversários não através de sua racionalidade superior, mas porque seus fundadores do final da Idade Média e inícios da Idade Moderna eram mais hábeis do que eles no uso da retórica e nas artes da política. Galileu venceu sua campanha a favor da astronomia copernicana não porque tivesse se conformado a qualquer preceito do “método científico”. Como Feyerabend argumentou, ele prevaleceu devido à sua capacidade de persuasão – e porque escreveu em italiano. Escrevendo em italiano, em vez de latim, Galileu conseguiu identificar a resistência à astronomia de Copérnico com o escolasticismo

falido de seu tempo e, assim, ganhou o apoio de pessoas opostas às antigas tradições de aprendizado (GRAY, 2005, p. 38).

Ao que o autor complementa, dizendo que,

Galileu venceu não porque tivesse os melhores argumentos, mas porque foi capaz de representar a nova astronomia como parte de uma tendência social já em andamento. Seu sucesso ilustra uma verdade crucial. Limitar a prática da ciência através de controles sobre o método reduziria o avanço do conhecimento ou poderia até mesmo sustá-lo (GRAY, 2005, p. 38).

Conclui-se, a partir do raciocínio de Gray que, desde a sua origem, a suposta objetividade da ciência, tão defendida por seus adeptos como método legítimo de obtenção de conhecimento, não passa de uma questão política, de imposição de poder. No entanto, o autor não nega o valor da ciência e compreende que nesse campo ocorre, de fato, progresso, a despeito do campo da política e da ética:

Hoje apenas a ciência apóia o mito do progresso. Se as pessoas se agarram à esperança do progresso, não é tanto por uma crença genuína, mas pelo medo do que possa advir se abrirem mão dela. Os projetos políticos do século XX falharam ou ficaram muito aquém do que haviam prometido. Ao mesmo tempo, o progresso da ciência é uma experiência diária, confirmada a cada vez que compramos um novo aparelho eletrônico ou usamos um novo medicamento. A ciência nos dá um senso de progresso que a vida ética e a vida política não podem dar (GRAY, 2005, p. 36).

Ou seja, sob o ponto de vista de Gray, existe progresso no campo do conhecimento, mas ele não deve ser confundido com o progresso da humanidade, que foi prometido ao longo dos últimos séculos, principalmente após a Revolução Industrial. Como alertam Capra & Luisi (2014, p. 482), “a questão crítica não é tecnologia, mas a ética e a política”: a vida não está melhor porque hoje se dominam tecnologias para construir aparatos complexos, como uma estação espacial ou equipamentos e técnicas que permitam manipular os genes. Pelo contrário, a busca pela inovação é sempre acompanhada pela exploração e pela busca de novas fontes de matérias primas que, por sua vez, se materializam em espoliação, expropriação e, até mesmo, genocídios para abrir espaço para o extrativismo nos territórios das vítimas. As “grandes invenções” humanas nunca são para todos. Mais uma vez, vale a máxima de Postman: “a tecnologia dá e a tecnologia tira”.

Não obstante, ainda que a ideia do progresso como salvação da humanidade não tenha coerência e por mais que isso já esteja evidente, por outro lado, não significa que essa crença tenha perdido sua força. Pelo contrário, ela continua a ser um instrumento de poder, tomada como uma necessidade sem fim, como adverte Bauman:

O encantamento moderno com o progresso – com a vida que poder ser “trabalhada” para ser mais satisfatória do que é, e destinada a ser assim aperfeiçoada – ainda não terminou, e não é provável que termine tão cedo. A modernidade não conhece outra vida senão a vida “feita”: a vida dos homens e mulheres modernos é uma tarefa, não algo determinado, e uma tarefa ainda incompleta, que clama incessantemente por cuidados e novos esforços. Quando nada, a condição humana no estágio da modernidade “fluida” ou do capitalismo “leve” tornou essa modalidade de vida ainda mais visível: o progresso não é mais uma medida temporária, uma questão transitória, que leva eventualmente (e logo) a um estado de perfeição (isto é, um estado em que o que quer que devesse ser feito terá sido feito e não será necessária qualquer mudança adicional), mas um desafio e uma necessidade perpétua e talvez sem fim, o verdadeiro significado de “permanecer vivo e bem” (BAUMAN, 2001, p. 155).

No mundo da música erudita ocidental, por exemplo, particularmente no da composição musical, a ideia de progresso continua plenamente viva. Os compositores permanecem ansiosos por ser apontados como os novos “gênios”, a descobrir a técnica composicional mais arrojada, que vai provocar o mais impactante estupor em seus pares. Querem ser os mais novos Mozarts, Beethovens, Stravinskys, Schoenbergs ou qualquer outro músico divinizado que componha o panteão de cada um deles. Preservam e valorizam o mito do gênio. Eles, no fundo, atuam da mesma forma que o sistema consumista: seus discursos são semelhantes ao da publicidade, que manipula os espectadores com promessas de diferenciação, de produtos que agreguem ao comprador uma aparência de distinção – nada mais que a novofilia. Uma cultura, enfim, de desagregação, em vez de promoção da integração. De competição, em lugar da cooperação; uns contra os outros, quando o mais salutar e produtivo seria todos em prol de todos. A novofilia é um problema crônico nesse meio. Sequer percebem que a ideia de vanguarda é anacrônica, que não faz algum sentido em nossa época, como bem aponta Bauman (BAUMAN, 1998, p. 127). Recusam-se a perceber que a grande utilidade de sua música é servir como ferramenta de diálogo com a cultura, com a sociedade e todo o meio em que estão conectados e que seu valor último só poderá ser encontrado na “totalidade de suas interações mútuas” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 170). Em vez disso, se voltam para a música como um campo de infindável inovação e, ainda consumidos pelas alienações de outras gerações de compositores, notadamente a das vanguardas e neovanguardas do século XX, não perceberam a roda do mundo girar. Schafer ressalta que, diante da necessidade de resgate da cultura auditiva nas sociedades ocidentais, os compositores têm um importante papel a assumir, pois eles

[...] são os arquitetos do som. Eles têm a maior experiência em planejar efeitos destinados a provocar respostas específicas nos ouvintes, e os melhores dentre eles

são mestres em modular o fluxo desses efeitos para oferecer experiências complexas e variadas, que alguns filósofos têm descrito como uma metáfora para a própria experiência de vida (SCHAFER, 2011a, p. 288).

No entanto, Schafer lamentava que, devido à inexplicável e irrealista permanência do mito do “gênio”, os compositores ainda não estão prontos para assumir tal responsabilidade. Tal condição, ainda presente, demonstra a urgência em se transformar o modo de formação do músico erudito, de maneira a extirpar, entre outros hábitos, a crença na genialidade, os cultos ao passado e à novidade, o espírito de competitividade, a ideia de “música por música” e, no caso brasileiro, o “sentimento de colonizado que o leva a acreditar que o que é estrangeiro (leia-se: da Europa) é melhor. E essa transformação precisa ser implantada de maneira transversal nos cursos livres e nos currículos das escolas, dos conservatórios e das universidades. As vanguardas, no campo da música, assim como nas demais artes, funcionaram como uma indubitável reprodução do mito do progresso, como Canclini constata: “para muitas vanguardas só valia o futuro e o único trabalho possível com o passado era desfazer-se dele” (CANCLINI, 2008, p.114). A novidade e a mudança são características da vida, que está sempre em transformação, e, como proposto pela teoria da autopoiese, de Humberto Maturana e Francisco Varela, e pela teoria das estruturas dissipativas, de Ilya Prigogine, “a criatividade – a geração de configurações que são constantemente novas – é uma propriedade-chave de todos os sistemas vivos” (CAPRA, 2006b, p. 178). Todavia, isso é muito diferente da novofilia das vanguardas artísticas e da indústria do consumo, que tratam a inovação a partir do viés do progresso (“destruição criativa”), instituindo o novo como regra, gerando uma contínua descartabilidade e guerreando contra a tradição. Como dizia Belchior, “o novo sempre vem”¹⁹², não é preciso ficar ansioso e apressar artificialmente a sua chegada, basta deixar o rio da vida correr em seu leito.

A crença no progresso, como visto, é uma característica da modernidade que assumiu seus contornos mais intensos a partir das revoluções burguesas do final do século XVIII. A Revolução Francesa promoveu uma transformação no mundo da política e das ideias em geral e, conseqüentemente, da percepção de mundo das pessoas, com o advento de uma nova concepção temporal. A Revolução Industrial, por sua vez, promoveu uma transformação radical do ambiente e das relações sociais, inundando o mundo com produtos fabris, transformando as paisagens e a maneira com que a humanidade se relacionava com a natureza e estabelecendo profundas mudanças no mundo do trabalho. Na nova era instaurada pela Revolução Industrial, ao ampliar enormemente as suas capacidades de transformação da

¹⁹² Verso da canção “Como nossos pais”.

natureza, a humanidade (ou mais particularmente, o Ocidente, com sua cultura aversiva à natureza) levou ao extremo o seu desejo de desforra no tocante às antigas limitações humanas em relação ao meio ambiente e, guiada por uma pequeníssima parcela de seus integrantes – os detentores dos meios de produção e exploração –, promoveu uma imensa depredação e saque dos recursos do planeta, não poupando nada nem ninguém que pudesse oferecer algo a ser explorado ou extraído. A era industrial gerou o estado de emergência em que o mundo se encontra hoje, devido ao imenso desequilíbrio ecológico criado pelas ações humanas: “[...] nossos complexos sistemas industriais, tanto organizacionais como tecnológicos, constituem a principal força motriz da destruição ambiental global” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 390).

A crença no progresso é a ideia mestra que está por trás dos grandes problemas ecológicos que o mundo enfrenta:

“[...] o dilema fundamental subjacente aos principais problemas do nosso tempo é a ilusão de que o crescimento ilimitado é possível em um planeta finito. Essa ilusão, por sua vez reflete a desarmonia entre o pensamento linear e os padrões não lineares que ocorrem em nossa biosfera – as redes e ciclos ecológicos que constituem a teia da vida” (CAPRA & LUISI, 2014, p. 448).

A ideia de progresso, focada em uma linha reta que vai direto do passado ao futuro e em uma hierarquia rígida segundo a qual o passado é pior e o futuro será melhor que o presente, difere radicalmente da concepção ecológica, circular, baseada nas redes da natureza, onde “não há ‘acima’ ou ‘abaixo’, e não há hierarquias” (CAPRA, 2006b, p. 45). A utopia do crescimento sem fim não se adequa aos limites da natureza, cujo funcionamento é baseado na ciclicidade e na reciclagem de meios e recursos, com ausência de resíduos. As recorrentes e cada vez mais intensas crises mundiais têm, como causa, o desequilíbrio ao qual a noção de progresso sem fim conduziu, como salienta Mander:

Todas essas crises compartilham a mesma causa fundamental: a imersão de todo o planeta em um sistema econômico que requer crescimento contínuo e rápido e constante expansão de riqueza para a sua própria viabilidade e de forma a sustentar as instituições e as pessoas situadas no topo do processo. Tal estado de crescimento permanente, por sua vez, requer uma expansão infinita de recursos, mão de obra barata e capacidade de absorção e de descarte de lixo ilimitadas. Também requer a promoção universal de um sistema de valores que equipara a acumulação perpétua de mercadorias e a expansão pessoal e institucional com o sucesso e a felicidade. Essas são coisas impossíveis em um planeta com recursos e capacidade de suporte finitos. O sistema está fadado ao fracasso¹⁹³ (MANDER, 2012, p. 4).

¹⁹³ All of these crises share the same root cause: planet-wide immersion in a uniform economic system that requires continuous rapid growth and constant wealth expansion for its own viability, and in order to sustain the institutions and the people who sit at the top of the process. Such a state of permanent growth in turn requires never-ending expansion of resources, cheap labor, and unlimited waste disposal and absorption

A narrativa do progresso, portanto, é um trajeto que conduz ao abismo, pois estabelece um sistema que destoa dos ecossistemas do planeta que, “durante mais de três bilhões de anos de evolução [...] têm se organizado de maneiras sutis e complexas, a fim de maximizar a sustentabilidade” (CAPRA, 2006b, p. 231). Diferentemente desses ecossistemas, o sistema humano gera resíduos que não são ciclados e, por isso, causam desequilíbrio. No âmbito sonoro, o desequilíbrio, promovido pela descontrolada e excessiva produção de sons (resíduos), afeta a saúde humana e do planeta. É residual tanto em termos de qualidade, quanto de quantidade. Se, por suas características (qualidade), excede a intensidade sonora saudável – o que pode ser causado por um único som, por um conjunto deles ou mesmo por uma paisagem sonora inteira –, por outro lado, pelo excesso na quantidade pode estressar a percepção a ponto de se perder a referência sonora na paisagem (estado *lo-fi*) e, dessa maneira, também afetar a qualidade.

Considerando o que foi discutido, percebe-se que a produção descontrolada de ruídos é uma resultante “normal” desse sistema. Aliás, se for considerado que alguns sons na atualidade possivelmente assumam o perfil de Ruído Sagrado, então, nesses casos, não somente o resíduo é esperado, mas, também, desejado, ou seja, produzido de propósito. Schafer orienta a procurar o Ruído Sagrado onde está instituído o poder de uma sociedade. Certamente, é possível dizer que o ruído onipresente das músicas tocadas em telefones celulares tem que ser um desses representantes – seja tocadas sem fones de ouvido, abertamente no pandemônio dos espaços públicos privatizados das grandes cidades, seja com fones de ouvido e ouvidas individualmente –, pois o aparelho celular é a tecnologia que simboliza a era do capitalismo de vigilância. Pode até parecer equivocado pensar no Ruído Sagrado, ou seja, o som usado como expressão de poder em uma sociedade, manifestado dessa maneira, individualizada (privatizada), mas, em uma era na qual todos os parâmetros de vida foram individualizados, é bastante provável que o Ruído Sagrado também assuma tal condição! O outro elemento que assume o Ruído Sagrado hoje em dia é o veículo individual: símbolo maior da destruição dos habitats naturais, fomentada tanto pela inexorável busca por minérios, tanto para a sua estrutura, quanto pela destruição de paisagens gerada pela pavimentação e, sobretudo, pela exploração dos combustíveis fósseis que, além dos prejuízos diretos proporcionados por sua extração e pela emissão de poluentes após o uso, promove,

capacity. It also requires the universal promotion of a values system that equates perpetual commodity accumulation and personal and institutional wealth expansion with success and happiness. These are all impossible on a planet with finite resources and carrying capacities. The system is bound to fail.

também, guerras que destróem vidas e sociedades. O ruído do automóvel é o som residual que gera a massa sonora interminável que preenche a paisagem sonora das grandes cidades e que se constitui na principal causa do ruído ambiental, responsável por várias doenças e mortes, conforme discutido amplamente no capítulo anterior. O automóvel individual, indubitavelmente, é o rei das tecnologias nocivas.

Por que o excesso de ruídos ocorre? Qual a sua causa?

Após essa demorada discussão, já se pode considerar que há material e reflexão acumulados suficientemente para se oferecer uma resposta satisfatória a essas duas perguntas, lançadas no início deste capítulo e, com isso, dar uma resposta à hipótese secundária desta tese.

O ruído em excesso é decorrente da ideia de progresso que perpassa a cultura ocidental, que, por sua vez, é movido por uma de suas características fundamentais: a abordagem destrutiva em relação à natureza, por vê-la como algo a ser superado. Não há preocupação com a produção de ruído por parte da elite detentora dos meios de produção, porque ele é compreendido tal como o resíduo dos demais processos produtivos da grande máquina capitalista. Não é de interesse, para as grandes corporações que dirigem esse processo, o encaminhamento do lixo produzido, pois o que importa é o produto e a sua comercialização. O ruído é lixo, como visto na primeira seção do capítulo, e, como tal, serve para ser jogado fora, ou seja, emitido em qualquer lugar, a qualquer momento, em qualquer intensidade, para quem quiser ou não quiser ouvir.

A naturalização do ruído advém dessa cultura estabelecida, na qual o que importa é o que é produzido, ou seja, a mercadoria. Produz-se o ruído e se descarta no espaço de ninguém, isto é, o espaço público atual. Não se deve questionar, pois o sentido do progresso é “andar para a frente”, não se deve olhar para trás, pois, uma vez adquirida, a mercadoria deve ser logo consumida e descartada em seguida. Não se deve gastar tempo com preocupações a respeito de seu encaminhamento posterior, pois “tempo é dinheiro” e urge convencer as pessoas por meio da máquina da publicidade de que elas devem se desfazer do que têm para adquirir mercadorias sempre novas, que as tornarão distintas dos demais “perdedores”, que não captaram a última moda ou não têm dinheiro para acompanhar o ritmo do progresso – e, assim, devem, eles também, ser descartados. Ninguém deve se colocar como obstáculo ao fluxo, pois obstáculo é visto como coisa sólida, que não tem lugar no veloz mundo líquido. Ligar para um *pet shop* e cobrar sua responsabilização com o ruído produzido em excesso é considerada, sob essa lógica, como atitude de “perdedor”, de um indivíduo qualquer,

“deslocado”, possivelmente “louco”, que não percebeu o chão em que está pisando e ao qual se deve lembrar que a rua é lugar de ninguém e, por isso, tem-se permissão para nela despejar tudo que for desejado. Tal indivíduo tem que ser realinhado, reeducado para obedecer ao rápido ritmo do *delivery* da mercadoria. Os tapetes estão estendidos para o fluxo do consumo, não para o ser humano que consome. E, se ruídos são produzidos, todos devem entender que eles estão aí para serem ouvidos. Quem precisa de audição, de saúde e de bem-estar, se a finalidade da vida é o consumo?

E, se a finalidade do progresso é a produção e o consumo incessantes de mercadorias, o desenvolvimento tecnológico, baseado no conhecimento científico, tem como papel prover a magia que encobre as mercadorias, de maneira a torná-las objetos de constante desejo por parte dos consumidores. No entanto, sem a publicidade o fetiche da tecnologia não seria possível. Para instigar e manter os desejos dos consumidores, as mídias e, particularmente, a televisão (outra tecnologia) são vitais, pois é por meio da publicidade que a domesticação e o adestramento do consumidor se concretizam. Além da prestidigitação que conferem às mercadorias, as tecnologias vão além, em sua capacidade de transformar o mundo. Por não ser neutra, quando adotada, uma tecnologia constrói em torno de si uma nova realidade, pois muda hábitos, percepções e tradições de quem a experimenta ou fica sujeito a ela. Além desse potencial intrínseco, toda tecnologia traz consigo o ponto de vista de quem a criou e a implantou, reproduzindo, assim, seus interesses. O problema da naturalização do ruído se origina dessa questão, pois as pessoas se acostumaram com a saturação sonora produzida pelas muitas máquinas presentes no cotidiano e, gradualmente, sua audição foi anestesiada devido à sua subutilização. A incorporação de novas tecnologias que transformaram o telefone celular em *smart phone* ilustra bem esse problema, pois acrescentou ao telefone outras funcionalidades, transformando-o em um aparelho multifunções. E entre essas, a escuta de música tornou-se uma das mais utilizadas, trazendo consigo problemas e riscos à saúde. Esse é um exemplo notório da transformação do cotidiano das pessoas por uma tecnologia.

Não se pode esquecer, também, que a crença no progresso se desenvolveu lado a lado com a aceleração do tempo e da vida. Essa aceleração culminou nas últimas décadas com as transformações nas tecnologias de comunicação que geraram a anulação do espaço, que gerou a poluição dromosférica e as sérias transformações no comportamento e na experiência humanos, ainda em curso, marcadas pela progressiva desvalorização do espaço urbano e do contato pessoal em prol da interface homem/máquina.

Concluindo: a saturação sonora é decorrente do excesso de máquinas presentes no cotidiano. Esse excesso é fruto da sociedade de consumo que, para a reprodução constante

desse modelo, investe pesadamente no desenvolvimento de tecnologias que geram produtos sempre novos e instigam o desejo de consumo nos indivíduos, o qual é orientado pela crença no progresso, de forma que as pessoas sejam alimentadas com a sugestão de que sempre haverá algo melhor no futuro e que elas precisam continuamente se inovar para não perderem o rumo. O excesso de ruídos, portanto, tal como experimentado na atualidade e conforme inferido pela hipótese secundária da tese, está diretamente conectado com a noção de progresso e com a sociedade de consumo.

Além de dar uma resposta para a hipótese secundária acima elucidada – e confirmada –, o outro propósito para a escrita deste capítulo foi construir um quadro do contexto no qual o excesso de ruídos ocorre na contemporaneidade, de maneira a esboçar uma explicação, entre as várias possíveis, a respeito do porquê de sua ocorrência.

Feito isso, está cumprida uma parte significativa desta tese, cujo quadro até este ponto é o seguinte: foi possível montar um cenário no qual o problema foi identificado, delimitado e caracterizado (capítulo 2); em seguida foi mapeado o campo de conhecimento no qual a tese é construída, bem como a atualidade das discussões nesse campo (capítulo 3); depois o problema foi discutido em termos de suas consequências para a saúde, de maneira a justificar a importância da proposta do trabalho para o cenário atual (capítulo 4); até chegar ao presente capítulo, no qual é identificado o contexto em que o excesso de ruídos ocorre, de modo a entender suas causas – seu porquê (capítulo 5). Constituídas essas etapas, torna-se possível propor uma alternativa possível para intervir nesse estado de coisas, no capítulo a seguir.

6 - Silêncio: equilíbrio, individuação da escuta e música do mundo

Se o excesso de ruídos está intrinsecamente associado à utopia do progresso e à sociedade do consumo, que é sua derivação – baseada na totalitária, excessiva e inesgotável estimulação dos sentidos –, faz-se necessário buscar saídas que rompam com o *modus operandi* da naturalização do ruído, estabelecido pela máquina do consumo.

Submeter as pessoas a uma educação do sentido da audição que lhes possibilite o desenvolvimento de uma escuta competente, de maneira que possam reconhecer, atuar e transformar a paisagem sonora que os envolve é uma das soluções possíveis para esse problema, como indicou Schafer (2011a, p. 255). Deve-se acrescentar a essa preocupação a necessidade de se equilibrar a ênfase dada aos aspectos visuais, prevalentes na cultura ocidental. Todavia, ainda que a valorização da capacidade de escuta seja uma importante meta diante de um mundo que sobrevalorizou os aspectos visuais, ela não é suficiente por si só, pois a saturação de estímulos abrange todos os sentidos humanos¹⁹⁴, ou seja, o problema não é apenas diminuir a preponderância dos aspectos visuais, mas, sobretudo, se contrapor ao excesso de estímulos característico da cultura consumista destes tempos líquidos.

É necessário, portanto, buscar soluções que lidem diretamente com o problema da saturação de estímulos – neste caso, os sonoros. Conforme amplamente discutido ao longo do texto, os grandes problemas que o mundo apresenta atualmente só podem ser resolvidos de forma sistêmica; não adianta buscar soluções que não levem em conta o contexto, pois funcionarão, a exemplo dos medicamentos – que tanto lucro fornecem à indústria farmacêutica –, cujo efeito iatrogênico, em muitos casos, leva a novas doenças, que necessitarão de novos medicamentos e assim por diante.

A hipótese principal com que se opera neste trabalho para lidar com o problema apresentado é a valorização do silêncio mediante a recuperação do seu sentido na cultura do cotidiano, pois ele interrompe o fluxo de estimulação, fraturando, assim, a lógica consumista.

O silêncio, como diz Max Picard (1964, p. 2), “não tem utilidade e não pode ser explorado” e, por isto, é improdutivo (PICARD, 1964, p. 3). Ele é um fenômeno que escapa à

¹⁹⁴ Como exemplo, o sentido do paladar tem sido iludido com a prestidigitação que a indústria promove com os seus alimentos ultraprocessados, cujo efeito alucinógeno é promovido a partir da criação de sabores artificiais com o uso de aditivos químicos, frequentemente prejudiciais à saúde. A indústria alimentícia (tanto para humanos quanto para animais de estimação) é uma fábrica de ilusões, que vende produtos químicos com sabor de morango, de pêssego e qualquer outro que se possa imaginar, sem que necessariamente se consuma tais alimentos. É uma indústria do simulacro como, aliás, toda a sociedade do consumo, em todas as suas esferas, sobretudo no ramo dos cosméticos, a indústria da beleza.

lógica produtiva do capitalismo e esta é uma das razões pelas quais é indesejado na cultura atual:

Todos os outros grandes fenômenos foram apropriados pelo mundo do lucro e da utilidade. Mesmo o espaço entre o céu e a terra se tornou uma mera cavidade para aviões viajarem. Água e fogo foram absorvidos pelo mundo do lucro; eles são apenas notados na medida em que são partes deste mundo: eles perderam sua existência independente¹⁹⁵ (PICARD, 1964, p. 2).

É necessário que se restaure e promova o silêncio como elemento do comportamento das pessoas de maneira a se contrapor e equilibrar o excesso de sons presentes no cotidiano da vida contemporânea. O cultivo do silêncio é uma estratégia de educação sonora com potencial para restaurar a capacidade de escuta e é um elemento favorável para se reverter a naturalização do ruído, hoje dominante.

O silêncio, no entanto, não é unívoco, pois apresenta diversos significados, a depender do contexto. Por isto, na primeira seção deste capítulo serão apresentadas algumas concepções de silêncio conhecidas e, também, serão discutidas manifestações desse fenômeno na linguagem, nas artes, na religião e na política, para em seguida, na segunda seção, aprofundar-se a reflexão a partir das concepções mais apropriadas para o tema aqui discutido, de forma a dar uma resposta para a hipótese sugerida. O capítulo conta, ainda, com uma última seção, a título de conclusão, na qual serão examinadas as possíveis consequências, para a música e a educação sonora, da adoção da hipótese defendida.

6.1 Diálogos com os silêncios: as várias faces do silêncio

O tema do silêncio é, talvez, tão antigo quanto a humanidade. Em sua *História do silêncio*, Alain Corbin conta que ele tem perpassado as preocupações dos seres humanos em diversas épocas e lugares onde agrupamentos humanos têm vivido:

Muitas pessoas têm procurado pelo silêncio; é uma busca antiga e universal. Ela perpassa a totalidade da história humana: hindus, budistas, taoístas, pitagóricos e, claro, cristãos, católicos e talvez até mais os ortodoxos, sentiram a necessidade e os benefícios do silêncio; e este desejo tem sido sentido além das esferas do sagrado e do religioso¹⁹⁶ (CORBIN, 2018, p. 41).

¹⁹⁵ All the other great phenomena have been appropriated by the world of profit and utility. Even the space between heaven and earth has become a mere cavity for airplanes to travel through. Water and fire have been absorbed by the world of profit; they are only noticed in so far as they are parts of this world: they have lost their independent existence.

¹⁹⁶ Many people have searched for silence; it is an ancient and a universal quest. It pervades the whole of human history: Hindus, Buddhists, Taoists, Pythagoricians and, of course, Christians, Catholic and perhaps even

Por ser um elemento frequente nas inquietações humanas, o silêncio pode ser considerado como um fenômeno atemporal, que se encontra além dos modismos. Ele é, para caracterizá-lo à maneira de um oxímoro, um velho novo.

E, tanto por sua longa história – que se mistura com a história humana – quanto por sua capacidade de assumir diversas formas, o silêncio tem sido apto a incorporar diversos significados e sentidos, o que leva Yasmin Pires & André Villa (2019, p. 9) a afirmarem que há uma “polissemia intrínseca do conceito de silêncio”.

Em consonância, Aduino Novaes (2014, p. 20) distingue a existência de silêncios interiores ou psicológicos, silêncios das ideias e silêncios dos fenômenos, enquanto Eni Puccinelli Orlandi relaciona a existência de múltiplos silêncios: “o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 2007, p. 42). Por sua vez, David Lapoujade afirma que

[...] é justamente no interior da linguagem, entre os seres falantes, que se encontra uma grande variedade de silêncios: há o silêncio de quem escuta, de quem se recusa a falar. Há silêncios cúmplices, silêncios desaprovadores, silêncios ameaçadores, silêncios repousantes, e o silêncio das coisas materiais participa de todos esses silêncios (LAPOUJADE, 2014, p. 151-152).

Elie Dering faz uma diferenciação entre silêncios explícitos e silêncios implícitos, ao dizer que “o silêncio objetivo ou literal é só uma expressão entre outras possíveis da capacidade de fazer silêncio, de dispor e propagar os efeitos do silêncio” (DURING, 2014, p. 202) e adverte que “devemos ser imaginativos e considerar não apenas silêncios explícitos, mas formas de silêncio menos literais” (DURING, 2014, p. 202).

Francis Wolff (2014, p. 49) ressalta que entre os diversos significados que o silêncio assume, alguns chegam a ser, inclusive, contraditórios, como no silêncio dos humildes ou “daqueles que sabem conter a língua”, ou ainda aquele presente no caráter dos taciturnos, retraídos, introvertidos, dissimulados e velhacos, entre outros. O silêncio pode se apresentar como um sinal de sabedoria, como no caso do sábio que reflete em quietude e só fala com conhecimento de causa. Pode, também, ser a expressão do recolhimento meditativo, ainda que possa se manifestar como o sinal de um pensamento infecundo, estéril e incapaz de produzir expressão. Segundo Wolff, o silêncio também se mostra na sensibilidade diante de

more Orthodox, have felt the need for and the benefits of silence; and this desire has been felt beyond the spheres of the sacred and the religious.

acontecimentos marcantes ou catastróficos, porém, também acompanha a insensibilidade de quem não tem empatia pelo sofrimento alheio. Ele está presente tanto na ação do tirano, que o impõe pelo temor, quanto na reação de impotência daquele que é obrigado a se calar. Pode, igualmente, ser um gesto de aprovação, tanto quanto de desaprovação.

Essa multiplicidade de silêncios é endossada pela constatação de Corbin, de que a função social do silêncio se altera com o passar do tempo. O historiador cita, entre outros exemplos, o cenário hospitalar, no qual, até o início do século XX, se tolerava que as pessoas expressassem mais abertamente suas dores por meio de gritos, ao passo que hoje em dia “[...] um grito de dor é visto como algo chocante, como evidência de uma falha por parte da equipe médica e uma falta de autocontrole por parte do paciente¹⁹⁷” (CORBIN, 2018, p. 64). Outra situação que o autor utiliza para exemplificar a sua afirmação é a de que nos trens (cenário europeu), antigamente, se toleravam conversas, enquanto atualmente não fazer silêncio é visto como desrespeito. É evidente que essa é uma realidade bastante diferente do cenário brasileiro atual, no qual a paisagem sonora do interior dos trens nas grandes cidades é bastante ruidosa, tanto por parte dos sons dos próprios vagões quanto daquele proveniente das conversas dos passageiros e dos anúncios dos vendedores ambulantes. Trata-se, portanto, de um cenário no qual não há um cultivo do silêncio, em oposição ao que é familiar a Corbin.

Diferentemente dos autores acima mencionados, Schafer simplifica o quadro de manifestações do silêncio, tipificando-o em apenas duas modalidades: silêncio negativo e silêncio positivo. A seguir essas duas qualificações do silêncio serão discutidas, pois serão úteis para a abordagem da sua ocorrência nos campos da linguagem, das artes, da religião e da política, que serão tratados na continuidade desta seção.

6.1.1 Silêncio negativo e silêncio positivo

O que Schafer denomina silêncio negativo é a sua manifestação ou percepção como ausência, como vácuo, que remete ao nada e assume conotação com a morte (SCHAFER, 2011a, p. 354-355). Por outro lado, o silêncio positivo, em sua concepção, é entendido como uma condição para a vida, atributo para a meditação, como um som transcendente, perfeito, pertencente à plenitude da Música das Esferas (SCHAFER, 2011a, p. 357-362). Ausência e plenitude, eis as duas manifestações básicas segundo as quais o autor canadense compreende a ocorrência do silêncio.

¹⁹⁷ [...] a cry of pain is seen as somehow shocking, evidence of a failure on the part of the medical staff and a lack of self-control on the part of the patient.

A concepção negativa do silêncio é dominante na cultura ocidental atual, conforme atesta Julie Sutton:

Desde o início, a própria vida é associada com o som; portanto, o potencial para conexões entre o silêncio e a morte também estão conosco poucas semanas após a concepção. O elo entre morte e nada se mostra na noção de que o silêncio pode ser pensado negativamente, por exemplo na ideia de que os silêncios podem sustentar o indescritível. Além da morte, o silêncio pode estar onde encontramos a tensão de algo represado, temeroso ou ameaçador¹⁹⁸ (SUTTON, 2005, p. 379).

Como diz Schafer (2011a, p. 354), “o homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida”, e, por isto, produzem-se sons em abundância a todo o momento, como um ato desesperado em busca de se manter, simbolicamente, acesa a chama da vida. No entanto, é plausível se perguntar se essa aversão ao silêncio seria realmente motivada por um medo espontâneo (“natural”) do ser humano em relação à ausência de som, ou se seria algo socialmente construído, derivado das condições de vida na atualidade. Corbin exprime seu questionamento a respeito desse problema sugerindo que há um importante fundo psicológico inerente: “Deveríamos refletir a respeito desse medo do silêncio interior que nos leva, hoje, a fugir da ausência de ruído e da interioridade¹⁹⁹” (CORBIN, 2018, p. 115).

Wolff problematiza a noção do silêncio negativo dizendo que “[...] o silêncio não é nada, mas como diziam os Antigos e os Medievais, é *privação*. Uma privação não é um simples nada, ou uma negação, é inexistência de ser, é vazio” (WOLFF, 2014, p. 35). Para este autor “o silêncio não é o índice de ausência de objetos ou de pessoas, é somente o signo de ausência de acontecimentos. É preciso que aconteça alguma coisa no mundo para que alguma coisa seja audível” (WOLFF, 2014, p. 37). Na mesma perspectiva, Orlandi (2007, p. 45) ressalta que, apesar do silêncio não ser diretamente observável, ainda assim “ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção”.

Picard já prenuncia a concepção de silêncio positivo de Schafer ao afirmar que “o silêncio contém tudo dentro de si mesmo” e “preenche totalmente o espaço no qual aparece”²⁰⁰ (PICARD, 1964, p. 1). Para esse autor o silêncio é um fenômeno autônomo, “não é meramente a condição negativa que se instala quando a positiva é removida; em vez disso, é

¹⁹⁸ From the beginning, life itself is associated with sound; therefore, the potential for connections between silence and death are also with us mere weeks after conception. The link between death and nothingness is apparent in the notion that silence can be thought of negatively, for instance in the idea that silences can hold the unspeakable. Apart from in death, silence might be where we find the tension of something withheld, or something fearful, or something threatening.

¹⁹⁹ We should reflect on this fear of the silence within which leads us, today, to flee from the absence of noise and from interiority.

²⁰⁰ Silence contains everything within itself [...] it completely fills out the space in which it appears.

um todo independente, subsistindo em si e por si mesmo²⁰¹” (PICARD, 1964, p. XIX). Não obstante, Picard reconhece que nessa realidade dominada pela concepção negativa do silêncio, esse fenômeno acaba sendo compreendido de maneira limitada, como uma “mera interrupção da continuidade do ruído” (PICARD, 1964, p. 25).

A concepção negativa do silêncio prevalente na cultura ocidental é a raiz a partir da qual se ramifica a naturalização do ruído. Se o silêncio é temido, então se naturaliza a produção constante de ruídos para se precaver de que não se sucumba a ele. É evidente que esta é mais uma escolha extremada em uma cultura que é caracterizada pelo desequilíbrio. O silêncio foi estabelecido como o inimigo a ser evitado e combatido com todas as forças e, por isso, a prevalência atual do excesso de ruídos. Se, por um lado, a ausência de estímulos sonoros é algo com que o organismo humano não está preparado para coexistir, por outro lado isso não significa que seja necessário se tomar um posicionamento completamente oposto, radical, baseado na saturação da audição com estímulos sonoros produzidos ininterruptamente. E é aqui que incorre o equívoco da pesquisadora Marie Thompson, retratado no capítulo três, pois a sugestão de Schafer da existência do silêncio positivo em contraposição ao silêncio negativo não é em termos de uma polarização, no sentido ocidental, mas, sim, à maneira de uma complementaridade, como entendem os orientais. O silêncio positivo não é, de fato, uma oposição radical ao silêncio negativo: ele é a solução de equilíbrio para o problema que este causa.

A seguir discute-se a relação entre o silêncio e a linguagem.

6.1.2 O silêncio fundante e o sentido na linguagem

Há uma relação inextricável entre o silêncio e a linguagem. Enquanto a linguagem assumiu uma desmedida importância nas sociedades humanas, o silêncio foi “relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 12). No entanto, como diz Orlandi (2007, p. 12), “[...] há um sentido no silêncio” e sem ele a linguagem perde a sua concretude. O silêncio é “o estado primeiro, aparecendo a palavra como movimento em torno” (ORLANDI, 2007, p. 31) e, por isso, “[...] não se pode compreender o funcionamento da linguagem sem compreender o estatuto particular do silêncio nos processos de significação” (ORLANDI, 2007, p. 151).

²⁰¹ It is not merely the negative condition that sets in when the positive is removed; it is rather an independent whole, subsisting in and through itself.

O silêncio permeia a fala, apresenta-se antes, entre e depois das palavras, é, como diz Luiz Alberto de Oliveira (2014, p. 484), “o fora da palavra”, mas, também, “é o dentro da palavra”, assume uma função de pontuação, semelhante à que exerce na música²⁰². É ele que garante o sentido de uma frase ou de um período, pois, como assinala Picard (1964, p. 46), “se não houver silêncio entre as palavras, elas perderão seu formato individual e sua personalidade. Em vez de serem pessoas elas se tornarão uma massa indiferenciada”. Portanto, compreender o silêncio apenas como ausência, como na concepção do silêncio negativo, é reduzir a extensão da sua importância no discurso e na música, como salienta Wolff:

[...] há um silêncio que faz parte integrante da fala e que torna possível a articulação fonadora, mas há também a pontuação verbalizada ou ainda a conversação: os diretores de teatro e os atores sabem bem que é preciso dizer os silêncios tanto quanto as falas [...] O silêncio não é apenas *ausência* de ruído, de fala ou de música, ele é parte integrante da *presença*, isto é, do *ser* da fala e da música (WOLFF, 2014, p. 44).

Há, ainda, uma relação mais profunda entre a linguagem e o sentido, que vai além da função de pontuação; trata-se da dimensão do silêncio que preenche e revela a incompletude da linguagem, indicando que “o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 14). Nesse sentido, o silêncio revela que “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer” (ORLANDI, 2007, p. 12). Essa incompletude da linguagem também se manifesta nas lacunas que o silêncio preenche, referentes a experiências somente testemunháveis pelos sentidos, como ressalta David Lapoujade (2014, p. 162).

Tais considerações, a despeito da excessiva valorização da linguagem, revelam suas limitações e reconhecem a importância esquecida do silêncio, como atesta Frédéric Gros:

Trata-se, então, para cada um, de reconhecer certa solidão, já que é impossível que a linguagem, por definição a linguagem de todo mundo, o instrumento da comunicação e da troca, possa alguma vez descrever fielmente impressões sentidas numa intimidade irreduzível. A absoluta transcendência e a singularidade irreduzível denunciam, portanto, os limites da linguagem e dão lugar a um silêncio que não é vazio de sentido, mas, ao contrário, constituído de uma riqueza de sentido muito superior às possibilidades da linguagem (GROS, 2014, p. 339).

²⁰² Tal similitude não deve ser acidental, pois, como afirma Mithen, toda a música e a linguagem praticadas pelos humanos atuais evoluíram a partir do mesmo sistema de comunicação desenvolvido por seus ancestrais em seus primórdios (MITHEN, 2005, p. 121).

Essas múltiplas conexões entre o silêncio e a linguagem levam Orlandi a qualificá-lo como “fundante” (ORLANDI, 2007, p. 14). A autora justifica tal qualificação explicando que,

Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, auto-suficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio (ORLANDI, 2007, p. 23).

Silêncio fundante ou fundador, portanto, “é aquele que torna toda significação possível” (ORLANDI, 2007, p. 102), “que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 2007, p. 24). A linguagem “[...] é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras”, como afirma Orlandi (2007, p. 70), e não pode ser entendida sob uma lógica cartesiana de disjunção entre ambos os elementos, pois se trata de um fenômeno sistêmico, ambos – palavras e silêncio – estão imbricados na construção do sentido: “As palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização” (ORLANDI, 2007, p. 67). Há um silêncio que permeia a linguagem, que não pode ser extraído do discurso, pois, além de ser condição de significação, também, está amalgamado às palavras, como pontua Pedro Duarte:

Especialmente, poderíamos dizer que esse silêncio nunca está fora da linguagem por completo, mas é o que fica entre as suas palavras ou no fundo delas. O silêncio absoluto marca o limite exterior da linguagem e por isso é sempre uma abstração teórica para nós, seres linguísticos (DUARTE, 2014, p. 132).

Essa miscibilidade entre palavras e silêncios também é percebida por Franklin Leopoldo e Silva, que afirma que “[...] no nível da fala cotidiana, palavras e silêncios estão sempre de alguma forma mesclados, e o que dizemos frequentemente se traduz não como articulação entre palavras, mas das palavras com o silêncio” (LEOPOLDO E SILVA, 2014, p. 216).

A concepção do silêncio como fundante, adotada por Orlandi, enfatiza que a significação só pode ocorrer a partir do silêncio e que ele não é algo negativo, tampouco, distanciamento, mas, sim, presença (ORLANDI, 2007, p. 64). O silêncio “não é simplesmente o que acontece quando paramos de falar” ou a mera “renúncia negativa da linguagem”, como já advertia Picard (1964, p. XIX). Pelo contrário, ele é afirmação da linguagem, partícipe de sua estrutura de significação.

Partindo dessa concepção, a autora conclui que a suposição de que a linguagem possui uma importância maior que o silêncio é um equívoco:

Podemos mesmo chegar a uma proposição mais forte, invertendo a posição que nos é dada pelo senso comum (e sustentada pela ciência), na qual a linguagem aparece como “figura” e o silêncio como “fundo”. Desse modo, podemos dizer que o silêncio é que é “figura”, já que é fundante (ORLANDI, 2007, p. 31).

A propósito, a trivial categorização da linguagem como figura e do silêncio como fundo remete à questão da sobrevalorização da linguagem e do problema da verbosidade, aspecto negativo da atualidade, conectado com o fenômeno da saturação de estímulos, característica da modernidade líquida. Essa questão será tratada na segunda seção do capítulo. Na próxima subseção será a vez de se discutir a conexão entre silêncio e política.

6.1.3 O silêncio político

As relações entre silêncio e política são múltiplas e se manifestam em diversas situações. A mais difundida, presente no senso comum, é a que versa sobre a opressão e a censura, ou seja, o silêncio como resultante de um ato de violência física e/ou psicológica, tal qual tem sido observado nas vítimas da opressão de regimes ditatoriais ou totalitários ou da ação da polícia ou de indivíduos ou grupos criminosos nos regimes ditos democráticos.

Também com caráter negativo é o caso da manifestação do silêncio pelo horror, como relata Marcelo Jasmin, ao se referir ao silêncio causado pelo trauma de experiências chocantes, como das vítimas dos massacres nazistas ou dos (pouco contados) crimes de guerra dos aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Entre os exemplos relatados pelo autor, há o caso de uma mulher alemã que havia sobrevivido ao ataque incendiário dos aliados a Hamburgo; ela fora encontrada enlouquecida e emudecida na estação de trem daquela cidade, portando uma mala de papelão na qual guardava o cadáver assado de um de seus filhos, vitimado pelo ataque (JASMIN, 2014, p. 258).

Pude testemunhar uma manifestação semelhante à que relata Jasmin a partir da experiência que tive com a população em situação de rua. Trabalhei em um abrigo noturno voltado para o público masculino e, por diversas vezes, percebi, direta ou indiretamente, referências dos conviventes²⁰³ em relação ao silêncio na madrugada. Um deles me contou que percebia todas as vezes que eu passava próximo ao leito dele, em meus plantões, pois não

²⁰³ Convivente era o termo que a instituição usava para se referir aos usuários do serviço.

dormia a noite toda, hábito que adquirira na penitenciária, local no qual, segundo seu relato, ficar acordado e atento ao silêncio da madrugada era garantia de segurança. Outro convivente, ao ser acordado por mim e por outros membros da equipe, devido a um procedimento padrão da instituição, entrou em pânico e ficou alguns minutos gritando descontroladamente antes de conseguir se acalmar. Depois do ocorrido um de seus colegas contou que a reação era devido à experiência de viver na rua e o medo de ser vítima de algum tipo de ação súbita de violência, que é algo corriqueiro para quem vive sob essa condição. O silêncio da madrugada, para quem vive na rua, é percebido como algo prenhe de perigos, do qual, a qualquer momento, algo ameaçador pode surgir. No entanto, o silêncio não assustava apenas os conviventes: a equipe de trabalhadores também o temia. Os dormitórios, coletivos, eram extensos, com os beliches dispostos em fileiras e tínhamos que fazer rondas noturnas nos corredores entre os leitos, o que preocupava algumas pessoas. Ouvir o silêncio e suas nuances, naquele cenário, era fundamental: sons de códigos secretos entre os conviventes, dos quais não tínhamos conhecimento de seu significado e que eram usados justamente para se comunicarem sem que os entendêssemos; movimentos escusos; situações de emergência. O ouvido atento para captar e interpretar esses microssons que habitavam o silêncio, mas, também, a capacidade de nos camuflar nele, sendo silentes quando necessário, eram ferramentas valorosas para viver e sobreviver naquele lugar. Certa noite um supervisor, encarregado de verificar se estávamos cumprindo com nossas funções, apareceu de surpresa no prédio, na madrugada. Após constatar que não havia irregularidade, manifestou seu reconhecimento por nosso trabalho e revelou seu temor ao perguntar como tínhamos coragem de andar por entre os dormitórios, em uma instalação com mais de quatrocentos conviventes, em meio à escuridão e ao silêncio. O silêncio, no tocante à população em situação de rua, se manifesta tanto no nível da macropolítica, dado o silenciamento e invisibilidade relegada a essa parcela da população, quanto no nível micropolítico, com a naturalização da violência contra e entre seus membros, que, apesar de conhecida pelas autoridades, é tratada como inexistente: silencia-se a seu respeito.

A censura, como dito acima, é uma das formas mais conhecidas de silenciamento político. Ela acontece de variadas formas, não se restringindo àquela exercida pelos estados totalitários e ditatoriais. Gros cita o caso da censura discreta, imposta pela mídia:

Participar de um debate, responder a perguntas, é sempre se submeter a certo número de coerções no nível da forma, coerções que os jornalistas impõem: deve-se falar em frases curtas, não ser enfadonho, tentar ser engraçado, não correr o risco de cansar o ouvinte e, sobretudo, não hesitar, não tomar tempo para refletir, porque, se

há uma coisa insuportável e aterrorizante para a mídia é, precisamente, o silêncio (GROS, 2014, p. 345).

O autor discrimina, ainda, outro tipo de silenciamento, uma censura que opera por meio do constrangimento social, a qual ele denomina de “autocensura”.

Por *autocensura* entendo aqui algo bastante particular. Não se trata de uma simples retenção social que nos imporia, por exemplo, em respeito a um auditório, proibir-se certas palavras, certas imagens. O que chamo *autocensura* é uma autocensura consciente, deliberada e que intervém no núcleo seja de um processo de criação, seja de uma fala pública. Precisamente porque se quer agradar a maioria, ou evitar ferir ou embaraçar atores poderosos da vida política, midiática ou econômica, proíbe-se defender certas ideias, exprimir certas convicções, abordar certos assuntos, simplesmente para não correr o risco de desagradar e perturbar, e porque se aceitam certos códigos implícitos ou assuntos tabus [...] O que tento definir aqui como autocensura, que pode ser praticada nas democracias contemporâneas por intelectuais midiáticos, escritores de sucesso ou ainda recomendada por editores ou produtores de filmes, é [...] uma vontade de não ferir suscetibilidades, de não ofender minorias, de não fatigar, aborrecer ou cansar o público, de não introduzir dissonâncias no conceito midiático. Essa autocensura é tão justificada aos olhos dos que a praticam de forma totalmente consciente, que pode assumir a cara da proteção responsável (GROS, 2014, p. 347).

A autocensura a que Gros se refere é o que corriqueiramente se denomina “conteúdos politicamente corretos”, ou seja, pontos de vista qualificados socialmente como posicionamentos em relação aos quais quem se opuser corre o risco de ser mal-visto, estigmatizado, *cancelado* ou excluído. São os dogmas da atualidade, discursos alçados ao *status* de verdade absoluta, cujos defensores não admitem que sequer sejam problematizados (e que, no fundo, ocultam, silenciam, outros discursos/interesses).

O exercício da política na sociedade, em geral, é acompanhado por experiências de censura. Os partidos políticos, em particular, são verdadeiras máquinas de produzir censura, que começa na sua própria política interna, pela qual grupos detentores de poder silenciam as vozes dissidentes. Aliás, todo aquele que já se aventurou no envolvimento com a práxis política (seja com envolvimento partidário ou não) dificilmente não acumulou experiência com algum tipo de assédio, constrangimento, exclusão, tentativa de cooptação, ameaça, retaliação ou mesmo agressão física e/ou psicológica, direta ou indireta devido a seus posicionamentos.

Mas não é só no âmbito da política profissional que a censura se mostra. Ela é uma prática humana corriqueira. Por exemplo, há alguns anos recebi um convite para participar de um programa de um canal de televisão vinculado à igreja católica, no qual comentaria uma composição de minha autoria, que seria interpretada por uma pianista. No entanto, após a

gravação o programa foi censurado devido ao título da obra: *Perdido nos labirintos do inferno*. Não adiantou explicar que o título aludia à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, obra literária que, justamente, exalta a fé cristã. Aliás, essa mesma composição fora antes também recusada de ser interpretada (censurada) por duas pianistas que alegaram que ela era ofensiva à religião delas, pois eram cristãs neopentecostais.

A censura, enfim, é a interdição do dizer (ORLANDI, 2007, p. 74), refere-se “àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura” (ORLANDI, 2007, p. 24) e é uma prática de silenciamento que está em toda parte: nas mídias, no mundo das artes, na ciência, na política, no meio religioso, nas universidades, nos partidos políticos, na família e em qualquer outra instituição social, pois é um componente das disputas por poder que perpassam todas as relações sociais. E, considerando que Foucault (2013, p. 274) afirma que o poder “só existe em ação”, que é uma “relação de força”, pode-se dizer que ele é uma relação de força que age com o objetivo de silenciar aquilo que não se quer ouvir.

A questão da censura revela que há sempre discursos silenciados onde outro discurso, dominante, se sobrepôs. É nessa perspectiva que Orlandi afirma que “dizer e silenciar andam juntos”, pois, “[...] o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido” (ORLANDI, 2007, p. 53). É o que a autora denomina de “silêncio constitutivo” (ORLANDI, 2007, p. 24) e, a partir dessa concepção, torna-se possível afirmar que o silêncio é onipresente.

Aliás, essa dicotomia do discurso, que impele que se diga algo para não se dizer outra coisa, manifesta-se claramente no campo da pesquisa e da escrita, conforme constata a mesma autora:

[...] é interessante lembrar que há múltiplos mecanismos de apagamento em relação ao discurso relatado e o lugar da citação, com seus diferentes efeitos de sentidos: o citar só autores estrangeiros (inscrição no discurso colonial), o não citar um autor para marcar discordância com ele, o citar só textos clássicos, o citar só ideias de outros domínios disciplinares etc. Todas essas são formas de silêncio com seus muitos sentidos (ORLANDI, 2007, p. 137).

Ou seja, toda produção científica, textual e, também – apesar de não relacionadas pela autora –, cultural e artística, exige que se silencie ou se refute determinados autores e concepções para se dar voz a outros.

O silêncio negativo, portanto, não tem espaço no campo do discurso, pois, como enfatiza Orlandi (2007, p. 166), há sempre um “silêncio necessário”, ou seja, “o que é preciso

não dizer para dizer” (ORLANDI, 2007, p. 166). Essa concepção possibilita a compreensão de que “o silêncio não é ausência de palavras” e que, “impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (ORLANDI, 2007, p. 102), isto é, a função do silenciamento, não é necessariamente calar, mas, sim, “de fazer dizer ‘uma’ coisa, para não deixar dizer ‘outras’” (ORLANDI, 2007, p. 53).

Esse ponto de vista é corroborado por Gros quando, ao aludir às instâncias de denúncia nos regimes totalitários, ressalta que há uma dicotomia do “silêncio político”, pois “o poder não é só o que faz calar, mas também o que faz falar” (GROS, 2014, p. 346). O autor reitera tal conclusão e, baseado em Foucault, defende que “é preciso parar de pensar que o poder faz calar, que ele reprime, proíbe, sufoca, censura, suprime. O poder também faz falar, incita, convida, solicita (GROS, 2014, p. 349).

Nessa mesma linha de pensamento, Eugenio Bucci salienta que, em algumas situações, a ausência do silêncio, e não a sua presença, pode ser resultante de uma situação de opressão. O autor cita como exemplo o fato de que, no período da ditadura militar no Brasil, era proibido deixar espaços em branco como substitutos das notícias censuradas nos editoriais dos jornais, de forma que não ficasse óbvio que a coerção estava sendo praticada (BUCCI, 2014, p. 190).

As conexões entre silêncio, linguagem e política são bastante ricas, como se pôde constatar nas discussões levantadas até aqui. Lapoujade aprofunda esses laços ao argumentar que o sentido do silêncio é “o de reconhecer outras forças sociais que não aquelas que, por assim dizer, já estão integradas no campo social, já moldadas, sociáveis, na forma de linguagem” (LAPOUJADE, 2014, p. 159). Essas outras forças sociais seriam “a simpatia, a intuição e outros processos de comunicação que não passam pela linguagem, mas dos quais a linguagem resulta *depois*” (LAPOUJADE, 2014, p. 159). O autor complementa esse raciocínio dizendo que, possivelmente, a função política do silêncio seja “fazer existir o que é sem voz, sem visibilidade” (LAPOUJADE, 2014, p. 165).

Em outra passagem, Lapoujade vai mais longe em sua análise e propõe que o silêncio é um elo que conecta a estética à política, pois, segundo ele, a origem da política não está nas discussões políticas, mas, sim, nos afetos:

Mas será que não há um fundo vital de emoções ou de afetos que permanece silencioso, simplesmente porque jamais lhe é concedido o direito de se exprimir? Não é cada experiência que reclama, de maneira surda, silenciosa, um direito à expressão? As emoções e os afetos nunca respondem às questões que o mundo nos coloca, eles respondem sempre, por assim dizer, à margem, porque procedem de outro foco [...] As emoções, as que vêm do *fundo dos corações*, respondem sempre

num plano estético ou ético. Ora, é aí que começa a política, é aí que ela encontra sua origem e não nas discussões políticas. Esses afetos são propriamente políticos. Só que, na maioria das vezes, não podemos atender a essas exigências de expressão, somos obrigados a ignorá-las e a reduzi-las assim ao silêncio. É como se a nossa vitalidade, em um caráter necessariamente micropsíquico, micrológico, fosse esmagada pela linguagem que utilizamos (LAPOUJADE, 2014, p. 163).

E, ainda, se embasando no conceito de micropolítica de Deleuze, afirma que o silêncio traça o limite para o alcance da linguagem:

Toda política é primeiramente micropolítica. É talvez nesse sentido que há uma política do silêncio, enquanto limite para o qual conduzir a linguagem, quando se trata de reconduzir a linguagem a percepções ou afetos estéticos e éticos que contestem a ordem política (LAPOUJADE, 2014, p. 163).

As relações entre silêncio e política são múltiplas e abrem possibilidades para amplos debates. Para o escopo da discussão empreendida neste texto os exemplos acima apresentados são suficientes. Não obstante, será necessário se recuperar e ampliar esse tema quando for discutido o papel do silêncio para a transformação do cenário ruidoso na atualidade.

A seguir, será tratada a relação entre o silêncio e a transcendência.

6.1.4 O silêncio sublime: religião, filosofia, contemplação, meditação e misticismo

A despeito do descrédito que a cultura ocidental da atualidade lhe reserva, o silêncio tem sido, ao longo da história de diversas culturas humanas, compreendido como a condição privilegiada para se alcançar um estado de paz interior, como elemento fundamental para a meditação ou, ainda, venerado como um caminho para uma ordem superior, transcendente, ou mesmo como a própria manifestação da divindade ou de uma realidade sublime.

No taoísmo o silêncio é associado ao próprio Tao, por ser considerado como uma condição vital para a vida: “O estado latente [do Tao] seria como um vazio, um espaço, um silêncio. É a ausência que permite a presença de todas as coisas, um vazio que abrange todas as formas” (WU, 2000, p. 13).

Aliás, o princípio do não agir, fundamental para a visão de mundo taoísta, é intimamente conectado com o silêncio, no sentido acima referido, como condição para a vida, pois, silenciar é, essencialmente, deixar a vida ser como ela é. Viver em silêncio é um caminho para a contemplação do mundo, para viver em harmonia com ele, pois, conforme ressalta Gray, esse é o caminho para a superação da arrogância humana, que leva o homem a se considerar como espécie superior e dirigente do mundo e “pode ser entendida como uma

atividade destinada, não a mudar o mundo ou entendê-lo, mas simplesmente a deixar que seja o que é” (GRAY, 2019, p. 141). Para os antigos mestres taoístas, a contemplação era a chave para a compreensão e condução da vida em todos os seus aspectos, inclusive os sociais e políticos, condição esta que é completamente estranha para a cultura ocidental, tão crente e embriagada nos dogmas do enfrentamento e do radicalismo, venerados como as pedras de toque da ação política. O não agir para o taoísmo não é a inação – que o preconceito ocidental categoriza como passividade e qualifica como algo negativo –, mas é, pelo contrário, o verdadeiro agir – “*não-agir para agir*” –, como elucida Mariane Magno (2011, p. 80). Essa concepção é expressa pelo próprio Lao-Tzu, no *Tao-Te King*:

Assim também o Sábio:
permanece na ação sem agir,
ensina sem nada dizer.
A todos os seres que o procuram
ele não se nega.
Ele cria, e ainda assim nada tem.
Age e não guarda coisa nenhuma.
Realizada a obra,
não se apega a ela (LAO-TZU, 2006, p. 38).

O conceito de silêncio positivo, conforme Schafer reconhece, guarda uma importante familiaridade com o taoísmo: “Nenhuma filosofia ou religião capta a felicidade positiva do silêncio melhor do que o taoísmo. É uma filosofia que tornaria desnecessárias todas as legislações referentes à diminuição do ruído” (SCHAFER, 2011a, p. 358).

Outra filosofia na qual o silêncio assume papel de importância é o budismo. Nessa visão de mundo enfatiza-se que “[...] tudo o que vemos, ouvimos, sentimos e pensamos é fluxo constante e mudança. Nada dura. Ansiamos pela permanência e, como resultado, sofremos, pois não achamos nada disso” (HAGEN, 2012, p. 53). O silêncio, alcançado por intermédio da meditação, possibilita que o iniciado desenvolva a capacidade de estar pleno, presente no aqui e no agora (HAGEN, 2012, p. 102). No Zen Budismo, com a prática do zazen, o silêncio assume ainda maior preponderância, funcionando como meio para a superação do apego aos pensamentos que incessantemente fluem pela mente. De acordo com Alcio Braz, “ensinar o silêncio na verdade é estimular o aluno a recuperar o conhecimento sobre si mesmo que está acessível nesse lugar de quietude e paz dentro dele” (BRAZ, 2016, p. 54).

O hinduísmo também reserva ao silêncio um espaço de importância, pois como ressalta Joseph Campbell, na *Māṇḍukya Upaniṣad*, uma de suas escrituras fundamentais, há

uma referência aos modos do ser, cuja quarta parte do texto menciona o silêncio absoluto como “causa última da existência” (CAMPBELL, 2010, p. 298-299). Assim como a visão taoísta, essa concepção também guarda familiaridade com o silêncio positivo schaferiano.

Os exemplos referidos demonstram que há no Oriente uma antiga e perene tradição de valorização do silêncio, que em grande medida está relacionada com a prática da meditação, como ressalta Capra: “[...] os místicos obtêm seu conhecimento puramente através da introspecção, sem a intervenção de qualquer máquina, no silêncio da meditação” (CAPRA, 2013, p. 50).

Não obstante, o Ocidente também já teve uma relação mais forte com o silêncio no passado:

No Ocidente, podemos afirmar que o silêncio, como condição de vida e conceito moldável, desapareceu no final do século XIII, com a morte de Meister Eckart (sic), Ruysbroeck, Angela di Foligno e o anônimo autor inglês de *The Cloud of Unknowing* [*A nuvem do desconhecido*]. Essa é a época dos últimos grandes místicos cristãos e nela a contemplação, como hábito e habilidade, começou a desaparecer (SCHAFER, 2011a, p. 357).

Até esse período, como observa Corbin, o silêncio fazia parte significativa do cotidiano e não era visto como algo a ser temido:

No passado, as pessoas no Ocidente saboreavam a profundidade e as qualidades do silêncio. Elas o viam como a pré-condição para a contemplação, para a introspecção, para a meditação, para a oração, para a fantasia e para a criação; acima de tudo, elas o viam como aquele espaço interior do qual a fala se originava. Elas escrutinizavam suas táticas sociais²⁰⁴ (CORBIN, 2018, p. 1).

O autor relata que, até os séculos XVI e XVII, ainda remanesce uma cultura do silêncio como parte integrante da relação com Deus:

A meditação, a oração interior e, de fato, todas as orações o requeriam. Desde a antiguidade, a tradição monástica tinha transmitido uma *ars meditando* que emergira dos claustros no século XVI e que, então, se constituía em uma disciplina interna acessível aos leigos. Nela foi transplantada a antiga filosofia moral, aquela de Sêneca e de Marco Aurélio, por exemplo, com a qual os humanistas eram familiarizados. Isso levou ao advento de uma luta contra a distração, uma concentração da atenção, uma busca meditativa intimamente dependente do silêncio²⁰⁵ (CORBIN, 2018, p. 41-42).

²⁰⁴ In the past, the people of the West savoured the depth and the qualities of silence. They saw it as the precondition for contemplation, for introspection, for meditation, for prayer, for reverie and for creation; above all, they saw it as that inner space from which speech came. They scrutinized its social tactics.

²⁰⁵ Meditation, interior prayer, indeed all prayer, required it. Since antiquity, the monastic tradition had transmitted an *ars meditando* which emerged from the cloisters in the sixteenth century and which then constituted an internal discipline accessible to the laity. Onto this was grafted the ancient moral philosophy,

Corbin cita, como exemplo dessa cultura do silêncio, Inácio de Loyola, que propunha que os cristãos imitassem o silêncio de Cristo (CORBIN, 2018, p. 84). Loyola passava sete horas por dia em silêncio, orando, pois, para ele os maus espíritos entravam na alma com os ruídos e com o alvoroço (CORBIN, 2018, p. 43).

O historiador faz um levantamento de diversas obras de teólogos católicos que trataram do silêncio e, entre as principais temáticas discutidas, assinala: a questão do silêncio de Jesus na cruz (CORBIN, 2018, p. 47); o chamado do deserto, que, segundo sua análise, equivale a um chamado para o silêncio (CORBIN, 2018, p. 50); e a importância do ensinamento de Jesus pelo silêncio (CORBIN, 2018, p. 50).

Corbin ressalta que no cristianismo ortodoxo o silêncio assume um papel de importância ainda maior do que no catolicismo:

A inefável paz de Cristo é inseparável do silêncio. Os fiéis devem buscar por esse silêncio ao longo de suas vidas e para alcançá-lo devem ouvir às vozes dos padres do deserto. Como Deus é incognoscível, um silêncio absoluto deve ser mantido em Seu respeito; no máximo, é possível imergirmos no silêncio com o qual Ele se cerca. Através da experiência mística, a alma entra na “escuridão do silêncio”. Desse modo, um caminho a se seguir é oferecido: primeiro para entrar na própria alma em silêncio, para morrer para o mundo e então para entrar em silêncio em Deus, isto é, na verdade, voluntariamente obscurecer a inteligência. De fato, o monasticismo é o melhor caminho para se acessar esse silêncio, que é uma batalha contra o pensamento, uma renúncia, um esquecimento de si próprio²⁰⁶ (CORBIN, 2018, p. 51).

O prestígio que um dia o Ocidente devotou ao silêncio já não existe mais. Todavia, isso não significa que ele tenha sido banido da cultura deste lado do mundo. Há, ainda, importantes tradições que o mantêm de maneira isolada, como é o caso da ordem cisterciense, os monges trapistas da igreja cristã. O silêncio também tem recebido importante atenção nas artes ocidentais e esse será o assunto a ser discutido de agora em diante até o fim desta seção.

that of Seneca and Marcus Aurelius, for example, with which the humanists were familiar. This led to advocacy of a struggle against distraction, a concentration of the attention, a meditative quest closely dependent on silence.

²⁰⁶ The ineffable Peace of Christ is inseparable from silence. The faithful must search for this silence throughout their lives and to achieve it must listen to the voices of the Desert Fathers. As God is unknowable, absolute silence should be maintained in his regard; at most, it is possible to immerse oneself in the silence with which he surrounds himself. Through mystical experience, the soul enters the ‘darkness of silence’. Thus a way forward is offered: first to enter one’s own soul in silence, to die to the world, then to enter in silence on god, that is, in effect, voluntarily to obscure the intelligence. Of course, monasticism is the best way of accessing this silence, which is a battle against thought, which is renunciation, a forgetting of the self.

6.1.5 Silêncio na música

O silêncio exerce papel importante em diversos campos artísticos, porém, é na música que sua presença se faz mais intensa.

Foi destacado anteriormente que, devido à origem em comum entre música e linguagem, há uma semelhança entre os sentidos que o silêncio assume em ambas as áreas. Essa concepção é corroborada por Fonterrada e Carnelós Filho quando dizem que,

Na fala e na música, o silêncio age em conjunto com o som e o separa, pontua e carrega expressão. Há uma sequência constituída de sons e silêncios intercalados. Os silêncios são pausas e contêm a expressão; as pausas expressivas trazem consigo muitos significados. Na fala, o silêncio expressa coisas não ditas. Nesse caso, se não ressoa no ar, ressoa na alma. Bate fundo (FONTERRADA & CARNELÓS FILHO, 2011, p. 138).

De maneira análoga, Wolff ressalta que

[...] o silêncio também está sempre *na* música, assim como está na fala, faz parte integrante dela. Há o silêncio que precede a música [...] há também o que segue a música [...] mas há sobretudo os silêncios que estão na música, entre as notas [...] sem os quais a música não seria mais que um fluxo sonoro contínuo dificilmente suportável, em todo caso sem tensão nem descanso temporal porque sem ritmo, já que o ritmo supõe a articulação ordenada de sons entendidos e de silêncios subentendidos (WOLFF, 2014, p. 44).

Contudo, na música a diversidade de sentidos e de papéis que o silêncio assume é ainda maior que na linguagem, devido ao uso estético ampliado que essa arte faz desse fenômeno, pois, como ressalta Schafer, o silêncio é

[...] a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa (SCHAFER, 2011b, p. 59-60).

Na história da música erudita ocidental há uma diferenciação importante no uso do silêncio no repertório tradicional em comparação a uma parte do repertório produzido a partir do início do século XX. No repertório tradicional o silêncio assume uma característica mais próxima daquela que é encontrada na linguagem, ao passo que na música dita contemporânea, ele recebe um tratamento diferenciado (que é, também, diferente para cada compositor), que corresponde ao ideal de emancipação do ruído pelo qual uma parte significativa do repertório dessa música mais recente se notabilizou. No entanto, essas distintas maneiras de tratar o

silêncio não são excludentes, porque, mesmo na música erudita produzida nos últimos cem anos o silêncio ainda assume um papel discursivo. O oposto também é válido, pois, conforme Rodrigo Oliveira dos Santos (2018, p. 16), desde o Renascimento já havia algum tipo de exploração recorrente desse elemento por parte dos criadores de música.

Na música tradicional, de acordo com Myriam Arroyave, o silêncio assume uma função fortemente relacional, voltada para o desenvolvimento do discurso.

Em uma concepção tradicional da música, os silêncios dispostos entre as notas fazem parte de um tecido que põe em relevo os sons dispostos no tempo, sons que por sua vez dão valor à qualidade dos silêncios. Neste sentido, o silêncio permite um vínculo, é uma forma de colocar em relação. O silêncio que aparece como uma pausa entre dois instantes significativos é um silêncio ligado a um funcionamento em forma de linguagem; e para que a linguagem signifique é necessário o silêncio. O que se escuta é a interrupção que marca a linguagem. O silêncio é, então, a respiração necessária ao desenvolvimento do discurso. O silêncio que rodeia cada som não tem significado em si mesmo, mas permite que o som signifique. A tomada de consciência do silêncio que estrutura o discurso musical dá uma direção e uma força à interpretação musical. Sobre a linha do tempo, o silêncio coloca em relação o instante que o precede e o instante que o segue. O silêncio transporta tensão quando prolonga o que acaba de soar ou enfatiza o que o precede. O silêncio, também, nos coloca à espera do que vem a seguir, deixando entrever o som que se aproxima²⁰⁷ (ARROYAVE, 2013, p. 143).

Nessa música há uma quantificação do silêncio e ele possui, inclusive, sinais de notação. É uma concepção redutora em relação aos diversos sentidos que o silêncio pode assumir, tratado meramente como pausa, intervalo de tempo sem a ocorrência de sons.

Na música da tradição ocidental, o silêncio se escreve, se oferece à audição; cada figura que denota um som possui sua figura de silêncio [...] Dentro de um sistema musical que durante séculos foi designado pela metáfora da arquitetura, o silêncio possui um valor quantitativo: a figura que representa o silêncio indica a quantidade de tempo de interrupção do som. Ela designa também um valor intensivo que depende do lugar ocupado pelo silêncio na composição²⁰⁸ (ARROYAVE, 2013, p. 143).

²⁰⁷ En una concepción tradicional de la música, los silencios dispuestos entre las notas hacen parte de un tejido que pone en relieve los sonidos dispuestos en el tiempo, sonidos que a su vez dan valor a la calidad de los silencios. En este sentido, el silencio permite un vínculo, es una forma de poner en relación. El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje; y para que el lenguaje signifique es necesario el silencio. Lo que se escucha es la interrupción que marca el lenguaje. El silencio es entonces la respiración necesaria al desarrollo del discurso. El silencio que rodea cada sonido no significa en sí mismo sino que permite que el sonido signifique. La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical. Sobre la línea del tiempo, el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede. El silencio pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima.

²⁰⁸ En la música de la tradición occidental, el silencio se escribe, se ofrece a la audición; cada figura que denota un sonido posee su figura de silencio [...] Dentro de un sistema musical que durante siglos fue designado por la metáfora de la arquitectura, el silencio posee un valor cuantitativo: la figura que representa el silencio

Não obstante, mesmo nessa música, há outros silêncios além daqueles reconhecidos pela partitura, os quais precisam ser inseridos pelos intérpretes para que a música executada adquira sentido. São silêncios não ditos, que fazem parte de um código que é conhecido por compositores e intérpretes e que o compositor (e o ouvinte, mesmo que inconscientemente) espera que seja incorporado à interpretação, apesar de não indicado na escrita. A partitura é apenas um conjunto reduzido de sinais a partir do qual se constrói a interpretação, ela faz parte do universo da música, mas é simplesmente um ponto de partida para a música, não é a música.

Esses outros silêncios são o foco da pesquisa de Pedro Henrique Carvalho Bielschowsky que, ao estudar sua ocorrência nas obras para violoncelo e piano no repertório clássico-romântico da música erudita ocidental, identifica que há quatro tipos de silêncios no contexto da execução musical: silêncios pré-performance, silêncios pós-performance, silêncios entre os movimentos das obras e silêncios durante a performance. O autor qualifica os silêncios pré-performance, pós-performance e entre os movimentos como “periféricos”, enquanto para os silêncios que ocorrem durante a performance lhes dá a denominação de “silêncios de percurso” (BIELSCHOWSKY, 2019, p. 17).

O silêncio pré-performance é aquele que isola a obra do seu entorno e serve como ponto de apoio para o intérprete e, por isso, já faz parte dela (BIELSCHOWSKY, 2019, p.26). Funciona como uma espécie de moldura para a obra. Esse é o silêncio que Schafer identifica como “um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical” (SCHAFER, 2011b, p. 59) e que “protege o evento musical contra o ruído”, pois, segundo o autor canadense, “os eventos musicais precisam dessa proteção, por serem acontecimentos sensíveis” (SCHAFER, 2011b, p. 59).

O silêncio pós-performance também compartilha dessa função de moldura, mas, enquanto o silêncio inicial funciona como uma preparação, o final apresenta conexões que podem ser profundas e complementares à obra ouvida. O silêncio pós-performance ressoa a obra que acabou de ser interpretada e a complementa em muitos casos. Nesse tocante, Picard pontua que “o silêncio nunca é mais audível do que quando o último som da música se dissipa” (PICARD, 1964, p. 11).

Ao tratar dessas qualidades do silêncio a que Bielschowsky chama de pré e pós-performance, Schafer ressalta que, “quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o

indica la cantidad de tiempo de interrupción del sonido. Ella designa también un valor intensivo que depende del lugar ocupado por el silencio en la composición.

torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo” (SCHAFER, 2011a, p. 355).

Quanto ao silêncio entre movimentos, Bielschowsky (2019, p. 40) assinala que ele funciona como uma respiração e adquire características tanto de pré-performance, por servir como preparação para o próximo movimento, quanto de pós-performance, por funcionar como um complemento ao que foi ouvido previamente.

Os silêncios que ocorrem no decorrer da música, denominados pelo autor de “silêncios de percurso”, são classificados em “silêncios estruturais” e “silêncios dramáticos” (BIELSCHOWSKY, 2019, p. 41). De acordo com o músico,

Os silêncios de função estrutural são responsáveis pela possível delimitação dos segmentos das grandes formas, tais como a exposição, desenvolvimento ou reexposição na forma sonata ou refrão e estrofe (*couplet*) no rondó. O silêncio de função estrutural também pode dar suporte como elemento organizador nas formas pequenas – pequena forma binária e pequena forma ternária – e ainda apoia no delineamento das estruturas menores de temas, frases e motivos (BIELSCHOWSKY, 2019, p. 41).

Os “silêncios dramáticos”, embora aparentados aos “silêncios estruturais”, se diferenciam destes,

[...] porque a carga emocional neles contidos é o atributo predominante, ou mais evidente do que as funções de estruturação da forma ou do fraseado musical. Embora seja comum que contenham função estrutural, as características de tensão, suspensão, surpresa, expectativa, frustração ou auto referência são as que sobressaem, justapondo-se à função estrutural, ao mesmo tempo em que a deslocam para um segundo plano (BIELSCHOWSKY, 2019, p. 46).

Contudo, a partir do início do século XX, a música erudita ocidental entra em uma nova fase, marcada pelo domínio das vanguardas, na qual a moda da transformação rápida e incessante se torna dominante. Junto com diversas inovações, o silêncio também se tornou um elemento de transgressão em relação às maneiras até então estabelecidas na poética musical, como explica Corina da Fonseca-Wollheim:

Junto com outros movimentos de emancipação, o século XX testemunhou a emancipação do silêncio musical. As proporções do sonoro para o não-sonoro foram renegociadas até o ponto onde os papéis pareciam revertidos. Nas miniaturas atonais de Webern, ilhas de som flutuam em um mar de silêncio. Os compositores agora podiam escrever livremente espaços vazios em suas obras, pois os hábitos de escuta haviam sido transformados. Diferente das audiências turbulentas da época de Haydn, o público de concerto vinha para uma performance preparado para ficar

sentado, em semiescuridão [...] Agora, quando os sons desapareciam no meio de uma obra, havia uma boa probabilidade de que o espaço seria preenchido com um silêncio atento²⁰⁹ (FONSECA-WOLLHEIM, 2019).

Anton Webern se notabilizou pela ênfase que o silêncio assumiu em sua obra. Schafer, ao se referir à obra do austríaco, comenta que “Anton Webern levou a composição ao limiar do silêncio. O êxtase de sua música é realçado por seu sublime e atordoante uso das pausas, pois para Webern, a música é composta com um apagador” (SCHAFER, 2011a, p. 355-356).

Isis Biazioli & Paulo de Tarso Salles lembram que a obra de Webern foi compreendida de maneira diversa por diferentes autores e comparam a visão de John Cage com a de Pierre Boulez a respeito do mestre da Segunda Escola de Viena:

Se para Cage, o silêncio em Webern participava de estruturas rítmicas que o levaram a pensar em suas “estruturas prismáticas” baseadas em sequências numéricas, para Pierre Boulez, o silêncio weberniano estava conectado à organização das alturas. Em outras palavras, o silêncio ressaltava as alturas como “individualização do som”, separando perceptivamente blocos sonoros criados a partir da “repartição funcional dos intervalos” da série. E ainda, o silêncio auxiliava na desassociação da série ao conceito de tema, no que Boulez chamou de “dimensão diagonal” (BIAZIOLI & SALLES, 2012, p. 110).

Em sua análise das *Variações para orquestra, op. 30*, de Webern, os pesquisadores demonstram que o silêncio contribui para a manipulação rítmica, para a exploração das alturas, para a construção da irregularidade, para a elaboração de contextos simétricos (BIAZIOLI & SALLES, 2012, p. 132) e, também, viabiliza a percepção da segmentação da série na obra (BIAZIOLI & SALLES, 2012, p. 133).

Biazioli & Salles concluem que a simetria e o silêncio perpassam diversos parâmetros na composição, pois, “ambos são articuladores gerais que organizam o trabalho composicional da obra: tanto do ponto de vista rítmico, como harmônico, textural e outros” (BIAZIOLI & SALLES, 2012, p. 133).

A partir da década de 1990 e início dos anos 2000 o silêncio voltou a ser valorizado como elemento de destaque por compositores em diversos locais do mundo. Em alguns lugares se formaram cenas de música experimental que apresentavam “em suas performances, diferentes estratégias de redução de parâmetros sonoros, especialmente da amplitude como

²⁰⁹ Along with other emancipation movements, the 20th century witnessed the emancipation of musical silence. The proportions of sound to not-sound were renegotiated to the point where roles seemed reversed. In Webern’s atonal miniatures, islands of sound float in a sea of white. Composers could now get away with writing so much empty space into their works because listening habits had changed. Unlike the boisterous audiences of Haydn’s time, modern concertgoers came to a performance prepared to sit still, in semidarkness [...] Now, when the sounds fell away in the midst of a work, there was a good chance the space would be filled with attentive silence.

formas de abordagens estéticas silenciosas, utilizando sons acústicos e/ou eletrônicos na composição ou na improvisação” (PEREIRA, 2017, p. 149), influenciadas, em menor ou maior grau, pela obra de John Cage. Uma dessas cenas é o Wandelweiser, um coletivo de compositores e intérpretes oriundos de diferentes países, que, na visão de Alex Ross, “[...] propõe um desafio particular às noções há longo tempo estabelecidas, de como uma peça deve se desenvolver. O silêncio excede o som a ponto de a obra parecer prestes a desaparecer”²¹⁰ (ROSS, 2016).

Também nessa linha de composições com ênfase no silêncio, nos anos de 2005 e 2006, realizei uma série de obras denominada *Diálogos com o silêncio*. Constituída por sete peças, cada uma para instrumentos ou formações diferentes, essa série foi composta com o objetivo de se explorar o silêncio a partir de distintos aspectos, porém, com uma preocupação central, que perpassava todas as obras, voltada para a construção de um discurso no qual a polaridade som e silêncio atuaria como substituto do dualismo consonância e dissonância, característico da música tonal tradicional. Ou seja, o silêncio explorado em sua característica de gerador de tensão pela espera do som: o silêncio como dissonância a ser resolvida e a chegada do som como a consonância esperada. Um silêncio como tensão, nunca como repouso, que pode ser comparado ao silêncio que Leopoldo e Silva identifica na vida cotidiana quando argumenta que: “Na experiência afetiva por vezes vivemos situações em que o silêncio, longe de ser neutro e vazio, revela, responde e nos incomoda muito mais do que as palavras” (LEOPOLDO E SILVA, 2014, p. 215).

Devido às limitações que uma tese impõe, tanto em termos de tempo quanto em relação à quantidade de material trabalhado, faz-se necessário renunciar a determinados assuntos que se gostaria de pesquisar e, por isso, foi tomada a decisão de não se fazer um levantamento amplo a respeito da ocorrência do silêncio em outras culturas musicais. Mas, há uma tradição na qual a relação entre silêncio e música não pode ser deixada de lado, pois traz contribuições de grande valor para as reflexões aqui almejadas: trata-se da música japonesa e o seu conceito de *Ma*.

Ma, segundo Fonseca-Wollheim (2019), é “o espaço entre os sons que um executante deve dominar”. É o silêncio sobre o qual se apoia a música e que faz parte dela, reconhecidamente, não como algo secundário, mas, sim, como seu elemento mais importante. Oliveira, ao comparar essa concepção musical com a ocidental tradicional, argumenta que,

²¹⁰ [...] poses a particular challenge to long-established notions of how a piece should unfold. Silence overtakes sound to the point where the work seems on the verge of vanishing.

Na escola japonesa, bem ao revés, as notas são emitidas e recuam sobre *algo* que já está lá, e que não pode ser removido: *Ma*. Dito de outro modo, o *Ma* intervalo é anterior, e independente, dos termos extremos. Em consequência, não há a preocupação pitagórica de harmonizar os acordes ou suavizar a melodia; o que se busca é lavar o *Ma*, enriquecê-lo de tensões e intenções, temperar esse quase existente que é condição de toda existência. O que o intérprete busca fazer soar, e o ouvinte busca desfrutar, é silêncio enriquecido dos intervalos (OLIVEIRA, 2014, p. 485-486).

E clarifica ainda mais a sua explicação contrastando a música japonesa com a barroca, do universo ocidental: “Como num inverso do barroco, é nas ausências e vazios que esta arte *Ma* é mais abundante” (OLIVEIRA, 2014, p. 486). A estética da música barroca, mais que qualquer outra da tradição da música europeia, é calcada na técnica composicional da complementaridade rítmica, recurso pelo qual uma voz preenche os vazios rítmicos de outra(s) voz(es), de maneira a garantir à música uma constante pulsação, característica desse tipo de música e, principalmente, do Barroco Tardio, como pode ser ouvido na obra de Vivaldi, Telemann e Johann Sebastian Bach, por exemplo.

Oliveira complementa, explicando que, devido a essas características, a concepção da música japonesa, com amplos silêncios, pode soar estranha para alguém acostumado tão somente com uma tradição musical como a ocidental:

Essa intensa ocorrência do vazio, que para nós ocidentais suscita não pouca perplexidade, indica na verdade o entendimento de que os fenômenos do mundo têm lugar a partir de uma pré-espacialidade informe, onipresente, e produtiva. Tudo o que pode acontecer emerge dessa multiplicidade prévia de possibilidades, à qual a alma japonesa dedica a mais fina sensibilidade (OLIVEIRA, 2014, p. 486).

Em minha experiência como compositor, pude perceber a ocorrência dessa perplexidade ocidental perante o silêncio na música, à qual se refere Oliveira. Além da série *Diálogos com o silêncio*, todo o repertório que compus nos anos imediatamente anteriores e posteriores a ela foi marcado pela presença do silêncio. Em uma ocasião, um regente que havia sido meu professor de regência e de violino por um breve período, demonstrou interesse em interpretar uma obra de minha autoria desse período, composta para orquestra de cordas. No entanto, quando teve contato com a partitura, chamou-me para sugerir que eu fizesse correções, pois havia passagens que ele considerava problemáticas. Após ouvir pacientemente as suas recomendações conclui que o problema real era que ele tinha construído um ideal estético baseado no repertório tradicional e tinha para si a complementaridade rítmica como um dogma, que deveria ser respeitado em qualquer tipo de música que se fizesse. As supostas correções que ele sugeria se referiam a preencher os silêncios ocasionais que havia na

partitura. Compreendi que, em sua concepção de mundo, como eu fora seu aluno de regência e violino, eu era, igualmente, um compositor que ainda necessitava aprender determinadas regras da composição. Sua restrita, ortodoxa e normativa concepção de música não lhe permitia perceber que eu não era um aluno de composição, mas, que, pelo contrário, já tinha uma concepção estética própria e amadurecida e que escolhera conscientemente contrariar a estética ocidental baseada na complementaridade rítmica. Curiosamente, aquela é uma obra na qual o emprego do silêncio foi realizado de maneira bastante sutil e comedida. Pergunto-me qual seria sua reação se ele tivesse tido contato com minhas obras que faziam um uso mais explícito desse elemento, como é o caso dos *Diálogos com o silêncio*.

Na discussão a respeito do silêncio na música erudita ocidental foi trazida como exemplo a obra de Webern e a de compositores e cenas mais recentes, como representativas do emprego desse elemento na música dita contemporânea. No entanto, foi deixado, propositalmente, de lado o trabalho daquele que é o mais notório compositor a tratar do silêncio no Ocidente: John Cage. Devido a sua importância, a música silenciosa desse compositor será abordada separadamente na próxima subseção. Todavia, antes disso, há um último tipo de silêncio que habita o mundo da música ocidental e que merece ser mencionado, principalmente porque raramente é aludido.

Esse silêncio não se refere aos sons propriamente e reflete a concepção de During a respeito dos silêncios implícitos, ou seja, as formas menos literais de silêncio. Trata-se de alguns não ditos que permeiam o mundo da música erudita em seus aspectos antropológicos e sociológicos. Um deles é o não reconhecimento do perfil de classe que perpassa essa cultura musical. Resiste-se a admitir que a formação musical nesse campo é cara e, portanto, inacessível para pessoas de classe social baixa, desprovidas de condições financeiras para arcar com os custos das aulas, da compra e manutenção dos instrumentos musicais e da condução da vida nos moldes que lhes possibilitaria tornarem-se músicos profissionais no longo prazo. Além disso, há, ainda, o preconceito de classe que ora é velado, ora é explícito, e que funciona como mais uma barreira. E, como não se problematiza essa questão, conseqüentemente nada se faz para corrigi-la e reverter o curso da naturalização de seu *habitus*²¹¹, que confere a essa prática social um perfil de rito aristocrático. Comumente, esse problema, quando enfrentado, é mascarado pela alegação de falta de talento do aluno, em vez

²¹¹ Conceito de Pierre Bourdieu, definido como um “sistema de esquemas geradores de práticas que, de maneira sistemática, exprime a necessidade e as liberdades inerentes à condição de classe e a *diferença* constitutiva da posição” (BOURDIEU, 2008, p. 164).

de se reconhecer que ele não teve igualdade de condições de se desenvolver em comparação com alguém que nasceu e cresceu em uma melhor situação.

Na área da educação musical há um problema equivalente, pois ao se privilegiar a formação infantil como seu enfoque primordial, deixa-se em segundo plano (em silêncio) os adultos e idosos que ficaram à margem do processo de educação musical. Aprendi com a experiência de ministrar aulas de apreciação, história da música e iniciação musical para públicos nessas faixas etárias que há um enorme contingente de pessoas interessadas em conhecer música, mas se sentem vedadas a esse conhecimento, por diversas razões, que se estendem desde o incômodo pela idade, passando pela dificuldade de acesso e pelo impedimento financeiro, até chegar a um dos problemas chave do ensino da música: o mito do gênio, a ilusão elitista naturalizada de que somente aqueles tocados pelo dom das musas devem ter acesso ao estudo musical. Essa é uma questão que precisa ser problematizada porque o campo da educação musical é múltiplo e é necessário se ampliar o seu enfoque. A educação musical precisa ser voltada para outras preocupações, como a saúde (a saúde mental, em particular), a exclusão social, os idosos, as culturas não ocidentais, a transformação da mentalidade de colônia que prevalece na população brasileira (e que se reflete de maneira inequívoca no âmbito musical erudito, com seu viés elitista e voltado para a cultura europeia) entre outros.

Dito isso, a seguir será abordada a música silenciosa de Cage.

6.1.6 Cage: o silêncio como presença

O compositor estadunidense John Cage ficou famoso por seu trabalho composicional e por suas reflexões a respeito do silêncio. A história da criação de *4'33"*, sua obra composta a partir do silêncio, é bastante conhecida: em 1951, movido por sua intenção de experimentar o silêncio absoluto, o compositor visitou uma câmara anecóica²¹² na Universidade de Harvard e foi surpreendido pela escuta de sons de seu organismo em vez do silêncio total, o que o levou a concluir que o silêncio absoluto não existe.

4'33" toma a forma de um convite de Cage para que seu público experimentasse algo parecido com o que ele viveu na câmara anecóica. É possível, também, conjecturar que a audição da obra pode ser uma comparação com o *zazen*, a prática de sentar-se em silêncio e buscar o controle sobre os próprios pensamentos, do budismo Zen, filosofia com a qual Cage

²¹² Câmara anecóica é uma sala construída para conter reflexões de ondas e para isolar ruídos externos a ela, ou seja, é uma sala silenciosa.

mantinha proximidade. Ela pode, ainda, ser compreendida como um espelho, que reflete os sons do próprio público presente em sua interpretação, de acordo com a proposição de Fonseca-Wollheim (2019).

Segundo o próprio Cage, foram as reflexões em torno da experiência na câmara anecóica e as *White paintings*²¹³, de Robert Rauschenberg, que o levaram a compor *4'33''* no ano seguinte (CAGE, 1990). Contudo, a criação dessa obra parece ter sido fruto de um processo ainda mais amplo de relação com o tema do silêncio, pois essa composição não foi a primeira incursão de Cage nessa temática²¹⁴, haja vista que esse assunto já estava sendo gestado em seu pensamento há muito tempo e sua virada para o budismo Zen fora um acontecimento que ampliara sua pesquisa a respeito do tema. Douglas Kahn indica que houve uma transformação na abordagem de Cage em relação ao silêncio no período dos quatro anos que separam a obra *Silent prayer* (criada em 1948) de *4'33''*. Na composição de 1948, composta como uma proposta de silenciamento do som do Muzak²¹⁵, o compositor ainda concebia o silêncio como ausência de som, considerando, desta forma, som e silêncio em uma oposição binária de ausência e presença. Porém, em 1952 ele já havia transfigurado a sua compreensão a respeito desse tema, passando a entender que o som era onipresente, sendo o silêncio apenas a ausência de um som intencionalmente produzido (KAHN, 1997, p. 574).

O estímulo para a criação de *4'33''* também veio do pensamento oriental, ainda que a definição de qual tradição oriental ele tomou como ponto de apoio seja algo incerto (KAHN, 1997, p. 561-562). Kahn aponta que, apesar de comumente se considerar a filosofia do budismo Zen como a referência de Cage, no fundo ele foi influenciado por um amplo leque de tradições e autores, desde o pensamento indiano, passando por Joseph Campbell, Ananda Coomaraswamy, São Tomás de Aquino, Aldous Huxley e Carl Gustav Jung, entre outros. No entanto, deve-se atentar para o fato de que o pensamento e a obra de Cage mudam de foco ao longo de suas diferentes fases. Conforme Edward James Crooks (2011, p. 33), de 1950 em diante verifica-se um afastamento do artista em relação às ideias de Coomaraswamy, Jung e Campbell, expressa em sua rejeição do simbolismo e valorização da indeterminação e do emprego do conceito de *nada*.

²¹³ Literalmente, quadros em branco, criados por Rauschenberg em 1951, nos quais o que se ressalta é o espaço no qual são exibidos, deixando notar, inclusive, partículas de poeira que virtualmente se acumulam sobre a tela.

²¹⁴ Aliás, *4'33''* não foi a primeira obra silenciosa a ser composta. Arroyave (2013, p. 144) informa que a *Marcha fúnebre para o funeral de um grande homem surdo*, de Alphonse Allais, composta no final do século XIX, era uma obra sem som algum.

²¹⁵ Originariamente o nome da empresa que se especializou em produzir e comercializar música ambiente para estabelecimentos diversos. No entanto, o nome popularizou-se, autonomizou-se e tornou-se sinônimo desse tipo de música de fundo para estabelecimentos comerciais e elevadores.

Há, no entanto, discordâncias entre os estudiosos a respeito da aproximação de Cage em relação ao budismo Zen. Mikiko Sakamoto alega que o propósito do Zen é ligeiramente diferente daquele que o compositor estadunidense aludia às suas obras.

É verdade que a meditação e a música baseada no acaso são similares em certos aspectos, como ficar sentado e não fazer nada, mas o conceito de propósito é diferente. Enquanto o propósito do Zen é eliminar as distrações e anular a si mesmo, o propósito de 4'33" é receber e aceitar todos os tipos de ruídos e distrações (SAKAMOTO, 2010, p. 18).

A autora também ressalta que Cage não tomou o Zen em sua integridade, pois extirpou seu caráter religioso.

O conceito de 4'33" fez uma grande contribuição para o campo da música através dos princípios do Zen, mas o interesse de Cage no Zen foi apenas como um compositor e filósofo, não como um homem de religião. Ele manteve uma distância da religião e ficou interessado apenas nos aspectos filosóficos do Budismo Zen de um ponto de vista independente. Este ponto é particularmente digno de nota e importante (SAKAMOTO, 2010, p. 18).

Para Holly Martin, o autor de 4'33" utiliza o pensamento do budismo Zen a sua maneira, mas não o aplica conforme os artistas Zen o usam. A estética Zen não relega tanta importância ao acaso quanto Cage o faz: “As ocorrências casuais são mantidas apenas se elas forem fortuitas e o artista escolhe se ele deseja preservar o produto final” (MARTIN, p. 3). Ainda segundo Martin, “os produtos finais de Cage não explicam ou incorporam o Zen, mas o estímulo para a obra e o processo de composição que Cage utiliza derivam certamente de seus estudos do Zen” (MARTIN, p. 2).

Diferentemente, Leonardo Stockler, por sua vez, identifica no trabalho de Cage uma aplicação aprofundada dos princípios do Zen: “[...] entendo que a obra de Cage, os seus *happenings*, a performance do silêncio, a espontaneidade, a presença espiritual no mundo do instante, articulam-se a partir de sua aceitação da filosofia Zen” (STOCKLER, 2019, p. 153). O autor indica que Cage adota o conceito de *satori*, da filosofia Zen, que significa “algo mais ou menos descrito como um estado de iluminação e leveza – o que sugere uma integração entre sujeito e objeto, entre expressão e experiência, a sutileza ética e uma conduta passiva perante o mundo” (STOCKLER, 2019, p. 153). Stockler também defende que o silêncio de Cage recebeu alguma influência da obra de Webern, pois, segundo esse autor, “a sua pesquisa sonora, ativada a partir do silêncio de Webern, o levou à direção do silêncio místico esboçado na vasta literatura religiosa que há sobre o assunto” (STOCKLER, 2019, p. 152).

Em 1962, dez anos após *4'33"*, Cage compôs *0'00"*, obra na qual pedia que o intérprete realizasse no palco uma ação corriqueira, do cotidiano, cujos sons seriam amplificados e direcionados ao público. Ao amplificar os sons cotidianos oriundos de tarefas corriqueiras nessa obra, Cage ampliava sua reflexão a respeito do silêncio, propondo que tudo em nossas vidas pode ser entendido como música (KAHN, 1997, p. 585) e que há, em toda a esfera humana, a todo o momento, algum som presente, sendo o silêncio uma questão de atitude individual diante do ambiente.

Antes o silêncio era o lapso temporal entre sons [...] Onde nenhum desses ou outros objetivos está presente, o silêncio se torna outra coisa – nada silencioso, mas sonoro, os sons do ambiente. A natureza desses é imprevisível e mutante. Esses sons (que são chamados de silêncio apenas porque não fazem parte da intuição musical) sempre existem. O mundo está cheio deles, e, na verdade, nunca está livre deles. (CAGE, 2019, p.22-23)

Em *0'00"*, de forma pungente, o autor confirma a sua transformação do conceito de silêncio, realizada em *4'33"*, entendido como presença. Dessa maneira, ele se distanciava definitivamente da noção de silêncio dual, como oposição entre presença e ausência de som.

A esse propósito, Pires & Villa (2019, p. 8) argumentam que “o silêncio-ausência é um mito construído por uma sociedade antropocêntrica”, pois – complementam os autores –, “[...] a única distinção que deveria existir no âmbito sonoro se daria entre o que produzimos de forma intencional ou não”.

Parece haver ecos do pensamento junguiano nesse processo de superação da oposição entre presença e ausência do som no silêncio, por parte de Cage. Essa busca pela unidade do som no mundo lembra o psicólogo suíço quando este propõe que “a multiplicidade é decididamente ilusória quando se sabe que todas as formas singulares provêm da unidade indistinguível da matriz psíquica que se situa nas camadas profundas do inconsciente” (JUNG, 2013, p. 36). Além disso, em uma perspectiva semelhante, em *A composer's confessions*, o compositor estadunidense relata que se interessara pelo tema da integração da personalidade, de Jung, e encontrara um paralelismo com a música, pois para ele a função da música, como qualquer ocupação saudável, era a de conectar as partes separadas da personalidade (CAGE, 2016, p. 36). A nova concepção do universo sonoro que Cage encontrara a partir de *4'33"* o levava a concluir que não havia mais dois universos separados, som e silêncio, mas um só, integrado: o do som contínuo. Essa condição levou Gabriela Garcia a conjecturar que, “[...] se para Eckhart, assim como no Zen, pelo estado de vazio total

obtemos todas as coisas, para Cage, por meio do silêncio, obtemos todos os sons” (GARCIA, 2019).

Outra consideração importante nesse silêncio que faz ouvir é que ele proporciona uma transformação no formato da obra, sacralizada na cultura musical ocidental como algo fixo. Cage promove uma hibridação (CANCLINI, 2008) que a converte em algo mais parecido com um processo do que um evento fixo.

[...] o conceito de obra não se constitui apenas pelos elementos estritamente sonoros, mas também por seu significado social. O concerto de música erudita está envolto em um ritual, conhecido por seus apreciadores, que contém em si normas de funcionamento que configuram a sua especificidade. Uma dessas normas é a convenção de que os sons ouvidos dentro da sala de concerto, logo após a entrada e o estabelecimento do(s) músico(s), são sons tidos como musicais. É nesse ponto que Cage constrói o elo. Em *4'33"* os sons esperados não aparecem e, diante disso, os sons indesejados da sala acabam ocupando o espaço, ainda mais porque Cage monta todo o ritual do concerto: há a proposição de uma obra, um instrumento específico, um intérprete, uma partitura e até mesmo o tempo de duração determinado. Portanto, ela é uma obra. Porém, é uma obra híbrida (LEAL, 2020).

4'33" abre definitivamente as portas da música para os “sons do outro lado” (LEAL, 2020), os sons do cotidiano, da paisagem sonora, outrora ouvidos como indesejáveis. O silêncio como ação e não como passividade, como ponte entre o Oriente e o Ocidente e como caminho para a não escolha (acaso), a dissolução da fronteira entre som e ruído e o enfraquecimento da noção de obra. Ela representa um ponto alto no processo de emancipação do ruído que perpassa a música a partir do início do século XX, caracterizado, conforme Makis Solomos, pela transição de uma cultura musical centrada na nota para uma focada no som (SOLOMOS, 2015, p. 61). Aliás, Zygmunt Bauman considera que *4'33"*, devido à ousadia de ser constituída de nenhum som, marcou o limite da vanguarda musical, constituindo-se em um ponto de não retorno, tratando-se, pois, do limite máximo possível da transgressão, a partir do qual não haveria mais para onde se expandir (BAUMAN, 1998, p. 127).

E, também, a música silenciosa de Cage incorpora elementos que, segundo Susan Sontag, refletem um misticismo religioso que perpassa a arte de seu tempo:

O mito mais recente, derivado de uma concepção pós-psicológica de consciência, instala no seio da atividade artística muitos dos paradoxos envolvidos na aquisição de um estado de ser absoluto, descrito pelos grandes místicos religiosos. Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do “tema” (do “objeto”, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio (SONTAG, 1987, p. 12).

Tudo isso faz da obra desse compositor uma referência indiscutível quando se trata do tema do silêncio.

Há, também, importantes manifestações desse fenômeno em outros campos artísticos, além da música. Na próxima subseção será abordada a sua ocorrência no cinema.

6.1.7 Telas silentes: o silêncio no cinema

O cinema nasceu mudo, ou seja, sem uma trilha sonora diretamente conectada com as imagens. Seu silêncio era como o de 4'33", pois dava notoriedade para outro fenômeno: "No cinema mudo os corpos falavam, mais que o silêncio" (CORBIN, 2018, p. 82).

No entanto, assistir a esses filmes não era uma experiência silente, de fato, pois eles eram geralmente acompanhados por música executada simultaneamente à sua projeção. A audiência não assistia a um filme sem sons. O silêncio se instaurou efetivamente nessa arte posteriormente, na era do cinema sonoro, quando o seu emprego passou a ser visto como um recurso expressivo.

Desde então, tem sido amplamente utilizado, recebendo enfoque diferenciado de acordo com cada autor e obra. Seu emprego, no entanto, tem correspondido, na maior parte das vezes, à concepção negativa com a qual a cultura ocidental majoritariamente o compreende, como concluem Pires & Villa:

Em termos da construção cultural ocidental da noção de silêncio, vimos que existe um sentido negativo que o termo silêncio, como qualidade sonora, carrega em si. Nos filmes, esse sentido implica em modos de expressão que estão vinculados a representações como a imobilidade, o abandono, a ausência, a solidão, o vazio existencial, a tristeza, a melancolia, a morte, entre outros. Ou seja, em uma primeira estância, o silêncio – como recurso narrativo do cinema – opera de maneira similar à concepção do atributo silencioso estabelecido pela sociedade ocidental (PIRES & VILLA, 2019, p. 20-21).

Ainda assim, os mesmos pesquisadores interpretam de maneira otimista a presença do silêncio no universo cinematográfico, pois acreditam que, apesar da concepção negativa predominante, o silêncio promove uma transmutação de seu sentido quando apresentado por meio dessa arte:

Se, imerso em certo viés cultural, o silêncio reflete a inatividade, na obra de arte ele parece solicitar ativamente a participação. Ao que nossa consciência responde performando intuitivamente conforme a situação. A partir da análise da experiência

estética pautada na fruição do silêncio, podemos constatar justamente o contrário da inatividade ou da ausência culturalmente a ele atribuída. O cineasta oferece assim deliberadamente uma obra para se construir perceptivamente de forma ativa, imaginativa, estimulando o espectador nessa experiência (PIRES & VILLA, 2019, p. 21).

Trata-se, portanto, da transformação do silêncio de um estado negativo para um estado positivo, que promove um movimento de sentidos no espectador.

A seguir serão apresentados alguns exemplos pontuais de ocorrência do silêncio na arte cinematográfica.

O silenciamento voluntário como alternativa para não rememorar horrores vividos em uma situação extrema – no caso, a da guerra e seus flagelos –, aparece como o tema central do longa-metragem *The flags of our fathers*²¹⁶ (2006), dirigido por Clint Eastwood.

Em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, o silêncio também funciona como um anteparo diante de uma realidade à qual os personagens não conseguiram se adaptar e encontrar uma solução. Travis e Jane formavam um casal estadunidense que, por não conseguirem lidar com as diferenças entre ambos e após violentas discussões, enlouquecem e se separam, deixando o filho com os tios e desaparecendo no mundo. Quatro anos depois, após Travis ser encontrado vagando sem rumo, mudo e incomunicável pelo deserto do Mojave, do outro lado do país, o personagem, aos poucos tenta retomar sua vida. No entanto, a dor do passado deixara marcas inapagáveis e o casal só se reencontraria e conseguiria um novo e derradeiro diálogo na cabine de um *peep show*, onde Jane estava trabalhando e fora reencontrada por Travis após uma demorada busca. Ainda assim, a conversa acontece com ambos separados pela parede de vidro da cabine, que serve como símbolo do silêncio insuperável entre ambos, indício de um sonho tornado impossível pelas circunstâncias da vida.

O silêncio comumente é utilizado em obras cinematográficas nas quais o mistério tem papel importante, servindo para reforçar a ambiência construída em torno de algo que se deseja esconder ou que jamais será revelado pela trama. *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky, é um desses casos, no qual o diretor emprega o silêncio como “ferramenta de promoção de suspense para expressar o desconhecido, a perturbação diante do incompreensível”, segundo Pires & Villa (2019, p. 18). Os autores argumentam, também, que Tarkovsky emprega uma “construção visual do silêncio”, cujos aspectos realçam a representação desse elemento, como pode ser observado já no início do filme:

²¹⁶ O título foi traduzido no Brasil como *A conquista da honra*.

Solitário e melancólico por motivos ainda desconhecidos pelo espectador, o protagonista, doutor Kris Kelvin, vaga por entre os arbustos e pedras. Na cena, a sensação silenciosa é construída pelo som da água correndo pelo rio e o cantar dos pássaros como qualidades sonoras acústicas, enquanto visualmente a cena é construída pela plasticidade da natureza. Aí se relaciona a ausência da intervenção humana no ambiente natural com a suspensão de ruído, assim como pelas cores frias (PIRES & VILLA, 2019, p. 18).

Em *Além das nuvens* (1995), de Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, o silêncio não assume papel central no primeiro plano da trama, mas é mencionado de maneira bastante significativa pelo protagonista, um cineasta que, ao divagar a respeito de seu processo criativo, comenta que: “É na escuridão que a realidade se acende. É no silêncio que as vozes chegam de fora”. Trata-se de um silêncio positivo, desejado, que aguça a sua escuta do mundo e o inspira para a realização do trabalho criativo. Tal concepção remete a Novaes, quando este diz que “é no silêncio que nascem os devaneios, as lembranças despertam e florescem os sentimentos” (NOVAES, 2014, p. 16).

O tema do silêncio aparece em *The Silence of the lambs* (1990) conectado à história pessoal da protagonista Clarice Starling, uma investigadora novata que, nas entrelinhas, associa a resolução do caso do assassino em série a um trauma de seu próprio passado. Identificado com o alívio do desconforto psicológico de Clarice, o silêncio, nesta obra, assume uma conotação positiva, como um estado desejado a ser alcançado. Em comparação ao filme de Antonioni, ainda que ambos remetam a uma conotação positiva para o silêncio, neste caso o silêncio não é um meio, mas, sim, um fim²¹⁷.

Outra obra na qual o silêncio aparece como elemento de resolução da trama é o filme *Silêncio* (2016), de Martin Scorsese. Como o próprio título já sugere, o silêncio é o elemento central da narrativa e aparece de maneira longitudinal, perpassando todo o filme. Scorsese coloca o espectador diante da angústia do padre Rodrigues perante o silêncio de Deus. Porém, a virada na trama do filme se dá com a transformação da percepção do padre, que acaba por encontrar Deus no próprio silêncio em que foi obrigado a se resignar. Portanto, *Silêncio* é um exemplo bastante persuasivo da transição de uma percepção negativa para uma percepção transformada, positiva, a respeito do silêncio. Neste caso, diferentemente da investigadora Clarice Starling, o padre Rodrigues não buscava o silêncio, mas acabou por encontrar no

²¹⁷ É interessante observar que a tradução do título deste longa-metragem no Brasil – *O silêncio dos inocentes* – resulta em uma redução do sentido principal do filme, ao dirigir a atenção para as vítimas do assassino em série. Tal redução não condiz com a rica trama da obra, que traz no primeiro plano uma história comum de um *serial killer*, mas, simultaneamente, enriquece o seu enredo com as histórias pessoais de Clarice Starling e Hannibal Lecter. Esses elementos adicionais oferecem camadas de profundidade que diferenciam essa obra dos demais filmes genéricos que tratam do mesmo tema.

silêncio aquilo que buscava. O silêncio também se pronuncia no mistério, que perpassa uma grande parte da história, em torno do destino do padre Ferreira, que fora o motivo da busca dos dois padres.

A angústia perante o silêncio de Deus também aparece como tema no longa-metragem *Luz de inverno* (1963), de Ingmar Bergman, no qual o pastor de uma pequena comunidade não consegue oferecer apoio religioso e psicológico aos fiéis devido a sua própria crise de fé. Distintamente do que ocorre no filme de Scorsese, nesta obra o silêncio funciona como uma barreira intransponível e o pastor não encontra o alívio para o seu sofrimento. Corbin ressalta que, para o cristão, o silêncio de Deus é experimentado como uma tragédia (CORBIN, 2018, p. 109) e resulta em sofrimento e questionamento da fé (CORBIN, 2018, p. 112), tal qual ocorre com o protagonista nessa obra.

Luz de inverno é o segundo filme da Trilogia do silêncio, de Bergman. A primeira obra da trilogia, *Através de um espelho* (1961), retrata o silêncio que perpassa as relações entre os membros de uma família que passa as férias em uma ilha. Os diálogos revelam a insatisfação dos irmãos Karin e Minus com a distância do pai, David. O agravamento da doença de Karin revela as angústias de cada um deles e o desenvolvimento da narrativa mostra que o silêncio de David e seu refúgio na arte são comportamentos de fuga para não lidar com a doença da filha, herdada da mãe. Ao final, David consegue ter uma conversa aberta com Minus, rompendo o silêncio que habitava entre eles.

Em *O silêncio* (1963), Bergman enfoca a relação conflituosa entre duas irmãs. Nesta obra, assim como no segundo longa-metragem da trilogia, não há esperança de resolução: as duas irmãs são separadas por um abismo de diferenças, incompatibilidades e marcas do passado que ambas não conseguem e não querem superar.

Luz de inverno e *O silêncio* se aproximam de *Paris, Texas*, no sentido de que o silêncio que perpassa as histórias se refere à dificuldade de comunicação entre seus personagens. No entanto, na obra de Wim Wenders e no último filme da trilogia de Bergman, o silêncio na relação retratada continua intransponível, mesmo com a resolução das tramas propostas nas obras.

Outra característica notória da Trilogia do Silêncio de Bergman é a ausência de música extradiegética²¹⁸. Tal atributo reforça o caráter de silêncio presente nessas obras, remetendo o espectador à escuta das paisagens sonoras dos cenários em que os personagens vivem. Essa característica já havia sido mencionada em *Solaris*, ainda que Tarkovsky não a empregue com

²¹⁸ Música que não pertence à cena vivida pelos personagens, sendo ouvida apenas pelos espectadores.

constância ao longo da obra. Ela aparece, também, em *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho (2012), neste caso perpassando a obra e remetendo ao silêncio de Cage, ainda que com um caráter um pouco diferente, conforme analisam Pires & Villa:

Por meio de uma linguagem que trabalha os ruídos sutis do nosso entorno de forma intensa, em vez de buscar representar o silêncio em sua apreensão de suspensão de sons, o realizador expressa o quanto somos permanentemente rodeados por informações acústicas. Dessa maneira, elabora uma metáfora que aborda a constante tensão que nos cerca, provocada pela falta de segurança da cidade. O som constante representa, no filme, a quebra da tranquilidade. No sentido desenvolvido por Cage, essa construção opõe-se à ideia de silêncio absoluto visto que somos constantemente rodeados por um silêncio composto por ruídos. Nesse filme, nós podemos perceber a sonoridade constante que invade os ambientes (PIRES & VILLA, 2019, p. 20).

E, de forma mais abrangente, o uso do silêncio para enfatizar a paisagem sonora dos cenários aparece com destaque no conjunto da obra de dois outros cineastas. Um deles é o francês Eric Rohmer. Assim como Cage emprega o silêncio como um meio para a escuta dos sons do mundo, Rohmer o utiliza para espreitar a vida íntima de seus personagens. Suas produções são como uma transposição de 4'33" para as telas: a ausência de trilha sonora enaltece os diálogos, que são o cerne da obra desse autor.

Além da presença evidente no primeiro plano perceptivo de seus filmes, a obra desse mestre da *Nouvelle Vague* guarda uma camada ainda mais profunda na qual o silêncio assume papel de primeira importância. Nos cenários de Rohmer, silentes de sons extradiagéticos, mas povoados pela paisagem sonora, há um campo aberto para a expressão daquilo que as palavras não conseguem penetrar: o interior de seus personagens com suas curiosas idiossincrasias. Não por menos, apesar da verbosidade colocada em primeiro plano em seus filmes, o que conta mesmo, no decorrer de suas histórias, é o indizível (o mistério), ou seja, aquilo que permanece em latência, silencioso. Seus personagens falam, racionalizam e defendem posições no decorrer de longas cenas, durante a maior parte da trama, mas, repentinamente em um momento em meio a algum pensamento ou conflito interno não completamente exteriorizado para o espectador, os rumos das histórias mudam por alguma circunstância do acaso e toda a verbosidade e a racionalização são esquecidas, instante a partir do qual assumem rumos inesperados e seguem suas vidas, deixando para trás as expectativas que haviam criado anteriormente. Os personagens de Rohmer guardam segredos, em silêncio, dos quais os espectadores não tomam ciência até o momento em que um evento qualquer, disparado pelo acaso, os trazem à tona, mudando, definitivamente, os rumos da história. Se o silêncio da música faz os sons do cotidiano falarem em Cage, em Rohmer esse silêncio

ênfatiza o perfil psicológico de seus personagens e propicia que suas idiossincrasias sejam reveladas sem nenhuma antecipação ou complementação que a música (extradieética) poderia gerar.

No entanto, há algumas exceções na obra de Rohmer, plenamente contextualizadas na trama, nas quais há ocorrência de música e que, por seu caráter de escassez, adquirem uma grande força expressiva. Uma delas é *O signo do leão* (1962), obra na qual o diretor retrata a progressiva decadência de um músico com dificuldades financeiras que passa a perambular pelas ruas de Paris. O uso do silêncio intensifica a condição do personagem, que passa por situações de constrangimento, solidão, fome e invisibilidade. É um intenso retrato do cotidiano de um excluído, com seus delírios, monólogos e a paulatina queda no alcoolismo. A única música extradieética ouvida em toda a obra é a sonata para violino solo, de autoria do personagem principal, que é tocada como um leitmotiv em sua perambulação pela cidade, sem dinheiro e sem esperança. Além do contraste expressivo que essa música apresenta em relação ao silêncio prevalente na maior parte da obra, suas características estritamente musicais funcionam como um reforço para a situação do personagem: além de ser uma obra solo – característica que evoca a solidão do personagem –, ela apresenta uma harmonia atonal, que reforça o caráter de desagregação pelo qual o personagem passa na história.

Outra obra na qual Rohmer faz uso de música de maneira pontual é *O raio verde* (1986). Um leitmotiv aparece nas cenas em que a protagonista se depara com coincidências significativas que aludem à sua busca pelo raio verde. O princípio de contraste entre as poucas cenas com música e o silêncio predominante é o mesmo que em *O signo do leão*. A diferença nesta obra, pertencente a uma fase mais madura do autor, é que nela a trama vai se constituindo em dois planos: o da história propriamente dita, na superfície, e em um nível mais profundo, com a música, que assume papel estrutural. E tudo conflui no final, quando a personagem finalmente consegue ver o raio verde enquanto o motivo musical finalmente é tocado integralmente, após ser paulatinamente apresentado e construído ao longo do filme.

Rohmer, “o cineasta das palavras” (BARCINSKY, 2010), é dono de uma obra de incrível profundidade, elegância e sutileza, ainda que minimalista a uma primeira mirada. Assim como na superfície a música parece não ter importância em seu trabalho, o fato é que é justamente o contrário: ela assume enorme expressividade justamente por sua escassez em meio ao silêncio. O mesmo é válido para o aparente conformismo de seus temas e cenários, pois no fundo sua obra se apresenta como profundamente crítica, ao flagrar e enfatizar a prevalência do irracional em uma sociedade autodeclarada racional, como se evidencia no comportamento de seus personagens, que falam uma coisa e fazem outra.

Outro cineasta a valorizar o uso do silêncio e a ênfase na paisagem sonora de seus cenários foi Yasujiro Ozu. O diretor japonês, antecessor de Rohmer, no entanto, faz uso de música extradiegética com mais frequência que o francês, colocando-a em pontos de transição de cenas. Ozu trabalha com temáticas diferentes, se enveredando nas profundezas da alma humana e especulando sobre os sentidos do viver, como em *Era uma vez em Tokyo*, de 1953. Diferentemente da leveza de Rohmer, Ozu é mais denso, sua paisagem sonora evoca o silêncio e o vazio da existência. Sua câmera, estática, posicionada como se fosse uma pessoa sentada à maneira japonesa tradicional, captura a excepcionalidade do cotidiano da cultura daquele país, enquanto a de Rohmer, muitas vezes em movimento junto com seus jovens personagens, foca na leveza e na transitoriedade das alegrias e incertezas dessa idade. O amplo emprego do silêncio na obra de Ozu levou Oliveira (2014, p. 486) a conjecturar que tal característica se configura como uma transposição do conceito de *Ma*, da música japonesa, para as telas: o silêncio “lavrado” (OLIVEIRA, 2014, p. 485), enriquecido com falas e acontecimentos da trama.

6.1.8 O silêncio na literatura, nas artes plásticas, no teatro e na arquitetura

A temática do silêncio, deveras abrangente, também perpassa outros campos da arte, ainda que em algumas seja de maneira mais alusiva do que propriamente ligada ao som, devido à natureza de cada uma delas.

Nesta subseção serão apresentados alguns exemplos na literatura, nas artes plásticas, no teatro e na arquitetura, porém, com menor ênfase do que na música e no cinema, que propiciam as melhores fontes para a exploração objetivada neste trabalho.

Antes disso, porém, é necessário se recordar que o silêncio exerceu um significativo papel no idealismo da arte de vanguarda no século XX. Todavia, o perfil que assume é, na maioria das vezes, negativo. Um desses aspectos é a busca da interrupção do contato com o público:

O silêncio é a mais ampla extensão dessa relutância em se comunicar, dessa ambivalência quanto a fazer contato com o público, que constitui um tema fundamental da arte moderna, com seu infatigável compromisso com o “novo” e/ou com o “esotérico”. O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra (SONTAG, 1987, p. 14).

Trata-se de um silêncio negativo, evidentemente, pois o enfoque é na ausência. É uma valorização da negação, como ressalta Sontag: “Comprometida com a ideia de que o poder da arte se localiza em seu poder de *negar*, a última arma na inconsistente guerra do artista com seu público é inclinar-se cada vez mais ao silêncio” (SONTAG, 1987, p. 15).

O silêncio se transforma, assim, em uma ferramenta de provocação: “O hábito crônico da arte moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público pode ser encarado como uma participação limitada e vicária no ideal de silêncio que foi elevado como modelo máximo de ‘seriedade’, na estética contemporânea” (SONTAG, 1987, p. 14-15).

No fundo, o silêncio acaba recebendo, também aqui, uma aplicação política, no sentido de uma transposição do ideário da revolução para o mundo das artes, que se manifesta na atitude de se provocar o público de maneira agressiva:

A exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final, de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); como um dismantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação — e, portanto, como uma agressão contra eles (SONTAG, 1987, p. 14-15).

O ambiente artístico é transformado em mais uma trincheira no seio da guerra total que se idealiza no seio da sociedade, permeada pelo espírito da revolução que pautou a maior parte do século XX. É mais um exemplo de conexão entre política e estética, ainda que aqui aconteça de uma maneira bastante negativa, agressiva e que, também, de certa forma, rebaixe a arte perante a ação política, mesmo que seus agentes não tomem consciência disso. A arte se transforma em mais um campo de batalha e os artistas, em soldados. Isso fica claro quando Sontag argumenta que o tradicional sentido da vocação do artista é dismantelado. Ou dizendo em outras palavras, a vocação do artista é subsumida na arte da guerra.

Esse é, enfim, o sentido que o silêncio assume nos movimentos de vanguarda. Em relação à literatura, Corbin descreve diversos escritores que retratam o silêncio em suas obras, como Rilke, Valéry, Flaubert, Lamartine, Chateaubriand, Zola, Saint-Exupéry, Camus e Thoreau, entre outros. Em suas obras o silêncio se apresenta, também, em distintos cenários e situações, seja em ambientes naturais – como o extenso repertório tratando do silêncio no deserto, ou, como no caso de Thoreau, tratando do silêncio que envolve o crescimento das plantas (CORBIN, 2018, p. 32) –, seja na composição do cenário de ambientes intimistas ou do cotidiano ou, mesmo, na descrição do perfil de quietude de cidades inteiras, como no caso

de cidades belgas e francesas retratadas por romancistas no século XIX (CORBIN, 2018, p. 36-38).

Em *Os trabalhadores do mar* (2002), de Victor Hugo, o silêncio como prenúncio de algo que está por vir aparece de maneira bastante ilustrativa. O autor, ao longo de várias páginas, desde o fim do livro segundo e ao longo do livro terceiro, prepara o leitor, cuidadosamente, para a chegada da tempestade. Logo no início do capítulo III do livro terceiro o narrador anuncia que “o mar espera silencioso”, alertando que um clima de aparente tranquilidade antecede uma feroz borrasca no oceano. Essa analogia fica bem mais evidente quando o narrador pontua que “todas as tempestades são precedidas de um murmúrio. Por trás do horizonte há o cochicho prévio dos furacões. É o que se ouve, na obscuridade, ao longe, por cima do silêncio assustado do mar”. Trata-se, portanto, de um silêncio prenhe de tensão e expectativa, semelhante ao que ocorre na série *Diálogos com o silêncio*, descrita anteriormente.

Sally Blundell, em sua tese de doutorado, analisa a ocorrência do silêncio na literatura do século XX, com foco na relação desse elemento com o horror e com situações traumáticas. Trata-se de um silêncio eminentemente negativo, que, de acordo com Blundell, representa o não dito em obras que enfocam temas como o Holocausto, a escravidão ou o estupro (BLUNDELL, 2009, p. 12). Esse não dito é equivalente à abordagem do silêncio tratada no filme *The flags of our fathers*, já referido. A pesquisadora retrata, também, um importante conjunto de obras da literatura pós-1945 que evoca personagens que suportam a desumanidade em silêncio solitário (BLUNDELL, 2009, p. 15). Um exemplo significativo dessa literatura, segundo a autora, é *The other side of silence*, de André Brink, obra perpassada por silêncio em diversas camadas de profundidade e na qual o autor denuncia a violenta colonização da Namíbia pelo império alemão no fim do século XIX e início do século XX, a partir do ponto de vista de uma protagonista emudecida e mutilada, uma mulher alemã entre as muitas que foram levadas à força para aquele país para servirem de esposas, amantes ou escravas sexuais para os soldados.

Brink, portanto, transmite a história do genocídio de uma população inteira (em 1904 o exército de ocupação alemão massacrou algo em torno de 65.000 membros da tribo Herero da Namíbia) através do ponto de vista de uma mulher alemã cuja história é selada e duplamente selada em silêncio – o silêncio por ter tido sua língua arrancada, pela intervenção oficial [os fatos relacionados ao seu exílio na Namíbia ainda desafiam a investigação dos pesquisadores atuais que procuram desvendar a sua vida] e o do encarceramento remoto. A verdade não pode ser dita, sugere Brink,

porque qualquer verdade que contrarie os requisitos da raça dominante, a raça que faz a narrativa, é uma verdade assinalada ao silêncio²¹⁹ (BLUNDELL, 2009, p. 55).

A autora argumenta que em obras como a de Brink, que tratam de temas pungentes, o silêncio funciona como indício daquilo que não pode ser expresso (BLUNDELL, 2009, p. 179-180). Ele preenche lacunas, se apresenta em falas incompletas e outros mecanismos pelo qual os autores expressam o indizível da violência sofrida por seus personagens (BLUNDELL, 2009, p. 22). A temática, como discute a autora, exige que o escritor transforme sua técnica de escrita para lidar com esses silêncios necessários:

O uso de uma vítima silente subverte as convenções literárias usuais (da voz, da incursão interior, da subjetividade), insistindo que o leitor por sua própria conta deva preencher a lacuna entre o que é dito na narrativa e o que fica implícito ou vago pela vítima muda. Como resultado, o leitor fica apenas com vislumbres incompletos do ato traumático – separados por vários meio ditos de outros caracteres, os relatos fragmentados da vítima, a adivinhação do leitor e a natureza destrutiva do próprio ato abusivo²²⁰ (BLUNDELL, 2009, p. 17).

Como pode ser observado, além do silêncio pertencente à história do personagem, há nessas obras, também, um silêncio estrutural, constitutivo da escrita.

No tocante às artes plásticas, Jorge Coli realça o caráter de imobilidade e silêncio presentes na organização simétrica das obras clássicas (COLI, 2014, p. 431). Corbin identifica que o caráter meditativo do silêncio é enfaticamente evocado na pintura europeia do século XVII (CORBIN, 2018, p. 74) e que, no século XIX, encontram-se figuras solitárias e em silêncio contemplando paisagens naturais, nas obras de Caspar David Friedrich (CORBIN, 2018, p. 76-77). O autor ressalta, ainda, a ênfase no silêncio por parte dos pintores simbolistas (CORBIN, 2018, p. 77-78) e a estreita relação entre silêncio e solidão nas obras dos surrealistas (CORBIN, 2018, p. 78).

Cassiano Sydow Quilici desenvolve uma análise da relação entre o silêncio e o teatro bastante enriquecida, que envolve variadas noções de silêncio que foram discutidas até aqui,

²¹⁹ Brink thus conveys the story of the genocide of an entire people (in 1904 the German colonising army massacred an estimated 65,000 members of Namibia's Herero tribe) through the account of a German woman whose story is locked and double locked in silence – the silence of tonguelessness, of official intervention (the facts surrounding her exile in Namibia defy the inquiries of the modern-day researcher investigating her life) and of remote incarceration. The truth cannot be told, Brink suggests, because any truth that is contrary to the requirements of the dominant race, the narrativising race, is a truth assigned to silence.

²²⁰ The use of a silent victim subverts the usual literary conventions (of voice, of interior incursion, of subjectivity), so insisting that the reader alone must bridge that distance between what is said in the narrative and what is implied or left vacant by the victim's speechlessness. As a result, the reader is left with only shattered glimpses of the traumatic act – shattered by the various half-tellings of other characters, the fractured accounts of the victim, the guesswork of the reader and the destructive nature of the abusive act itself.

tais como o silêncio positivo, o silêncio negativo, o silêncio e seu aspecto transcendente e, também, o seu potencial para a ação política: “o recurso ao silêncio tornou-se um tema artístico recorrente, não só para denunciar situações político-sociais e expressar dilemas existenciais, como também para propor uma terapêutica da linguagem e da percepção humana” (QUILICI, 2005, p. 69).

No entanto, o autor ressalta a dificuldade de se alcançar um estado positivo de silêncio, devido ao perfil da cultura atual:

[...] esta relação entre silêncio e experiência do absoluto, que caracteriza a abordagem mística, torna-se distante numa época como a nossa, fortemente marcada pelo relativismo. Entre nós é mais freqüente (*sic*) que o silêncio apareça como sinal de alguma forma de repressão, censura ou angústia diante da dissolução das referências e ideais (religiosos, científicos, políticos). Um silêncio trágico e pessimista, nem sempre destituído de humor, que não deixa de nos remeter à questão do nihilismo no mundo contemporâneo. Por outro lado, existem também diversas tentativas de recuperação de uma arte “metafísica”, em que o silêncio é, ao mesmo tempo, motor de uma ascese e condição para emergência de uma experiência do sagrado (QUILICI, 2005, p. 70).

Quilici aproxima a discussão do silêncio com a concepção de *vazio* de Antonin Artaud, que, em seu entendimento, conecta-se com o taoísmo.

Os espaços silenciosos, experiências ainda não codificadas, manchas de consciência, que emergem nas frestas e nas fissuras da linguagem, são assim valorizados. É a partir dessa experiência que se “escolhe” a linguagem, ou seja, a linguagem germinará desse *vazio*. Os signos buscados por Artaud mascaram esse *vazio*, não exatamente no sentido de escondê-lo, mas de resguardá-lo e protegê-lo contra as pretensões da razão de traduzi-lo numa representação. O uso da palavra “*vazio*” em Artaud remete muitas vezes às metafísicas orientais, especialmente ao taoísmo. Alude a uma experiência da “*não forma*”, que pode se desdobrar em múltiplos modos de manifestação (QUILICI, 2005, p. 72).

O autor também considera que, no teatro, “o silêncio pode guardar aquilo que não é capturado no registro verbal, reter uma ‘intensidade’ que, por sua vez, é deslocada para um outro domínio de expressão (corporal, visual etc)” (QUILICI, 2005, p. 76). Tal consideração remete à já discutida representação do silêncio na fase do cinema mudo que, pela ausência de sons, enfatizava a comunicação a partir dos gestos corporais.

E, no campo da arquitetura, Guilherme Wisnik faz uma associação entre silêncio e *vazio* para analisar a produção da área e enfatiza a presença desse elemento como um marcador da diferença entre as concepções de mundo do Oriente e do Ocidente:

À medida que o processo de urbanização e verticalização das cidades avançou após a Segunda Guerra Mundial, reações à homogeneização ruidosa e impessoal dos seus espaços se formaram e amadureceram na produção de alguns notáveis arquitetos, tais como Luis Barragán, no México, e Tadao Ando, no Japão. Nos dois casos, a criação de pátios internos e jardins silenciosos em casas e edifícios urbanos procura recriar a intimidade e o lugar mental da contemplação perdidos na aceleração alienante da vida moderna. E se os pátios metafísicos de Barragán multiplicaram no espaço o *labirinto da solidão* com que Octavio Paz definiu o ser mexicano, a austeridade silenciosa das obras de concreto de Tadao Ando deram expressão visível à poética da sombra e do vazio, que tanto marca a cultura oriental por oposição ao nosso Iluminismo panóptico (WISNIK, 2014, p. 411).

O autor destaca o conceito de regionalismo crítico (WISNIK, 2014, p. 412), como uma ferramenta de confrontação contra as estruturas de poder iluministas dominantes e que se manifestam, em grande parte, nas tendências culturais globalizadas, que visam a maximização do lucro e penetram em todas as esferas da vida e da sociedade. Nesse quadro, ele ressalta que “[...] a defesa do vernáculo, nesses casos, não é uma atitude romântica ou regressiva, mas uma tomada de posição política perante a adoção crítica da tecnologia e do consumo estridente como valores supremos” (WISNIK, 2014, p. 412). Nos exemplos fornecidos, o silêncio, a contemplação e a restituição da intimidade se apresentam como elementos imbricados com a consciência do local para produzir uma alternativa ao modelo de arquitetura que dominou a contemporaneidade. Trata-se de uma nítida associação entre silêncio e resistência política.

Outra forma de manifestação do silêncio nessa arte é aquela encontrada nos trabalhos dos arquitetos paisagísticos atuais preocupados com a criação de espaços silenciosos nos grandes centros urbanos. Conscientes do papel do planejamento urbano em relação ao problema da poluição sonora, esses profissionais têm buscado modelar espaços nos quais a qualidade sonora do ambiente seja ressaltada e, em contraste aos arredores, além da quietude (e em decorrência dela), possibilitem, também, a oportunidade de se escutar outros sons, particularmente os de pássaros, que dificilmente estariam presentes em outras regiões do âmbito urbano. Tais condições podem ter um efeito benéfico para a saúde e o bem-estar das pessoas, de acordo com os pesquisadores Sarah Payne e Neil Bruce (PAYNE & BRUCE, 2019, p. 2).

Esses espaços mencionados, áreas tranquilas projetadas para servir como anteparos sonoros nos grandes aglomerados urbanos, são denominados pelos arquitetos de *quiet areas* e correspondem ao que Schafer chama de “Templos de Silêncio”, descritos por ele como “ambientes onde os sons são notados mais facilmente por conta de sua escassez” (SCHAFER, 2014, p. 11). Conforme ressalta Cerwén, tratar do tema das *quiet areas* não significa buscar o silêncio absoluto, mas, sim, a ausência, ainda que relativa, do ruído (CERWÉN, 2017, p. 88). Percebe-se aqui, claramente, uma alusão à Cage.

Os exemplos, áreas e tipificações sob as quais o silêncio foi discutido nesta seção não esgotam as suas possibilidades. Ele se revela, ainda, sob diversas outras formas e contextos. Mesmo assim, o que aqui foi apresentado já é suficiente para justificar que o silêncio é um fenômeno multifacetado, que sua manifestação compreende diversas áreas da experiência humana e que ele pode assumir sentidos diversos, a depender do contexto. E, a partir de alguns exemplos desse material, será possível, finalmente, discutir a hipótese da tese, na seção seguinte.

6.2 Silêncio, individuação da escuta e equilíbrio

O silêncio, como já indicado, é atemporal, perpassa toda a história humana e, por isso, a hipótese defendida nesta pesquisa não traz um tema inédito, mas visa compreender a atualidade desse assunto. A contribuição almejada no trabalho é analisar a ocorrência desse fenômeno no contexto atual e conjecturar como ele pode incutir uma transformação em uma realidade na qual é percebido como algo incômodo, indesejado e que precisa ser evitado.

Portanto, para discutir a hipótese de o silêncio contribuir para o equilíbrio sonoro na vida contemporânea, antes é necessário se debater porque o silêncio é evitado.

6.2.1 Sobre a proibição de silenciar

Há um medo do silêncio instalado na cultura atual. Ele se manifesta na saturação de estímulos, na naturalização do ruído e, também, no intenso falatório e na verbosidade despropositada que permeiam as relações entre as pessoas. Busca-se, a qualquer custo, eliminar o silêncio em todos os momentos, preenchendo-se o cotidiano com sons de máquinas, com música e com a fala ininterrupta.

Sintoma do domínio da lógica do consumo sobre a cultura, essa condição conduz a um comportamento social (por imposição ou por imitação), marcado pelo desequilíbrio e que leva à saturação sonora, responsável, inclusive, pela influência negativa na saúde das pessoas. Esse comportamento coletivo ilustra o mecanismo social da lógica consumista, que precisa instigar as pessoas, a todo o momento, a responderem a seus estímulos, de maneira a perpetuar a cultura do consumo e, também, de mantê-las cativas nas redes do capitalismo de vigilância para que seus dados comportamentais sejam extraídos, de maneira a alimentar as grandes corporações do ramo (*Big Techs*) com dados que elas transformam em informações aptas a

serem vendidas para as empresas ávidas por oferecer os produtos certos, na hora certa, aos consumidores em potencial para o seu mercado específico, a partir da publicidade nanoscópica dos dias atuais.

Trata-se de uma cultura que desaprendeu a conviver com o silêncio, com o vazio e com a solidão e se esqueceu das benesses que se pode extrair dessas experiências. Nesse cenário o ser humano parece perder “a capacidade para estar só” (WINNICOTT, 1983, p. 31), faculdade humana que, segundo Winnicott, “é um dos sinais mais importantes do amadurecimento do desenvolvimento emocional” (WINNICOTT, 1983, p. 31).

O silêncio, como elucidado pelo psicanalista inglês, não é um problema, mas, sim, uma conquista:

Em quase todos os nossos tratamentos psicanalíticos há ocasiões em que a capacidade de ficar só é importante para o paciente. Clinicamente isto se pode representar por uma fase de silêncio, ou uma sessão silenciosa, e esse silêncio, longe de ser evidência de resistência, representa uma conquista por parte do paciente (WINNICOTT, 1983, p. 31).

Winnicott salienta que o desenvolvimento da capacidade de estar só é indissociável da construção saudável do ego, pois é sinal do desenvolvimento da noção do indivíduo como uma unidade. O psicólogo alerta, ainda, que, quando não se desenvolve tal capacidade, “a alternativa patológica é a vida falsa fundamentada em reações a estímulos externos” (WINNICOTT, 1983, p. 35).

Dessa maneira, o medo do silêncio, que se traduz no medo de estar só, é indício de um problema no desenvolvimento emocional ou um retrocesso desse desenvolvimento, uma regressão. O indivíduo volta a precisar do apoio de alguém (em sua teoria, Winnicott enfatiza o papel da figura da mãe no início da vida para que a criança desenvolva a capacidade de estar só) ou algo para lidar com a vida. Nos tempos atuais, quem assume esse papel é a indústria do consumo que oferece seus mais variados produtos para atuarem como muletas para seus consumidores não terem que enfrentar dificuldades que, apesar de saudáveis, são apresentadas por essa indústria como males a serem evitados (o medo do silêncio, por exemplo). Isso ocorre em diversos aspectos, não somente em relação ao som, mas neste caso o que interessa para a análise aqui desenvolvida é que os indivíduos, por medo do silêncio (promovido como ameaça), buscam produzir ruídos a todo o momento, para preencherem a lacuna que sentem como aterradora. A indústria do consumo se projeta como uma segunda mãe – substituta –, controladora, castradora, que não quer que seus filhos se desenvolvam emocionalmente e cresçam. Ela os quer, para sempre, sob a barra de sua saia, dependentes e imaturos. A

incapacidade de lidar com o silêncio é, entre outros aspectos, fruto dessa regressão do amadurecimento emocional que a indústria do consumo alimenta.

A capacidade de conviver com o silêncio é indissociável da aptidão a relaxar, como ressalta Winnicott (1983, p. 35) e como, também, se pode depreender das práticas meditativas orientais, nas quais o silêncio assume papel vital. Sua ausência indica, como conclui Gray, um estado de ansiedade crônica:

Se o silêncio não é mais cultivado, é porque admitir sua necessidade significa aceitar uma inquietação interna – condição em outras épocas reconhecida como de sofrimento, mas hoje valorizada como virtude [...] Quem reconhece a própria necessidade de silêncio admite que boa parte da vida tem sido um exercício de dispersão (GRAY, 2019, p. 111-112).

Tal estado de dispersão do qual fala Gray, faz-se necessário insistir, não é acidental. É muito mais fácil vender produtos que prometem a felicidade fácil e pronta (embalada!) para pessoas desatentas, que não desenvolveram ou perderam a capacidade de se concentrar em si mesmas e encontrar sentido e satisfação no que têm e no que são. De certa forma, o estado de dispersão assume o aspecto de um comportamento de fuga, como bem retrata o monge budista Alcio Braz:

Uma das maiores dificuldades desta era é aceitar as sensações viscerais, emoções e sentimentos que se sucedem, momento a momento, em nossa experiência de consciência. Buscamos logo distrações, como entretenimentos, trabalho, jogos amorosos e sexuais, ou anestésicos, como drogas lícitas e ilícitas. O que não queremos é sentir qualquer coisa que possa ser classificada como incômoda, dolorosa, ou negativa. Distraindo-nos ou nos anestesiando, vamos nos embotando para a dor e para o prazer, buscando as satisfações cada vez mais compulsivamente (BRAZ, 2016, p. 22).

As satisfações são projetadas nos produtos, as mercadorias com suas promessas de felicidade que, no entanto, revelam-se como miragens, pois assim que as pessoas as adquirem, logo em seguida já há uma nova promessa sendo publicizada que torna a mercadoria recém-adquirida um engodo. Aliás, deve-se dizer que, em seu afã de englobar e mercantilizar toda a experiência humana, a indústria do consumo já tem enlatado até mesmo o silêncio e o vendido como *commodity*, por exemplo, como item de conforto para condomínios de luxo, com o rótulo de tranquilidade, que não poderia ser encontrada em outros locais, como onde habitam pessoas pobres (pois a publicidade, particularmente quando se dirige para o público de alta renda, reforça o preconceito de que tais pessoas querem ou precisam se diferenciar das demais, consideradas, ainda que de maneira velada, vulgares e inferiores). Obviamente, esse

silêncio é apenas um rótulo, uma ilusão (e é imperativo que seja, pois para a sobrevivência do sistema, a necessidade de consumo precisa ser sempre renovada com novas promessas que substituem e anulam as predecessoras o mais rapidamente possível), pois o silêncio é um anátema para a cultura do consumo, haja vista que interrompe o fluxo de estímulos.

Em um mundo onde os indivíduos são frequentemente tratados mais como consumidores do que como humanos, indústrias multibilionárias trabalham ininterruptamente para garantir que jamais tenhamos sequer um momento de silêncio. Parece que os preciosos momentos de silêncio são garantidos apenas para homenagear mortes ou sacrifícios significativos, no sentido de garantir a sacralidade de tais atos²²¹ (BUCHER, 2021).

O conceito de não lugar, de Marc Augé, apresenta-se como uma ferramenta esclarecedora a respeito do fenômeno do medo do silêncio na atualidade. Para tratar desse conceito, porém, é preciso antes compreender o que esse autor nomeia de “supermodernidade”. A supermodernidade, como denominação para os tempos atuais, é marcada pelo excesso (AUGÉ, 1994, p. 32) e advém de três figuras: a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências “e encontra naturalmente sua expressão completa nos não-lugares” (AUGÉ, 1994, p. 100). O antropólogo discrimina que os não-lugares são

[...] tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 1994, p. 36).

Ainda de acordo com Augé, os não lugares são espaços nos quais as pessoas não desenvolvem identidades, nem relações e, por isso, são espaços promotores de solidão e similitude (AUGÉ, 1994, p. 95). Essa pode ser, entre outras, uma explicação da aversão ao silêncio na contemporaneidade, pois os não lugares se constituem em espaços nos quais as pessoas convivem (ainda que precariamente) ou circulam com frequência e, uma vez que neles há uma tendência à não criação de vínculos, o excesso de sons pode ser uma alternativa desesperada, por parte das pessoas, para tentar preencher o vazio existencial a que são submetidas. O silêncio, em um cenário como esse, se apresentaria como insuportável, pois ampliaria a solidão que já é corriqueiramente experimentada. Um lugar em relação ao qual as

²²¹ In a world where individuals are more often treated as consumers than humans, multi-billion-dollar industries work around the clock to assure we are never afforded a moment of silence. It seems that precious silent moments are only granted to honor significant deaths or sacrifices, speaking to the enduring sacredness of such acts.

pessoas não desenvolvem identidades é um lugar com o qual elas não criam sentido de conexão e, portanto, é um lugar que não lhes importa, que pode ser maltratado, no qual se pode falar alto, emitir ruídos desordenadamente. É um lugar que não lhes interessa cuidar e, como pontua o autor, “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária” (AUGÉ, 1994, p. 87). É nessa situação de tensão solitária que o medo do silêncio floresce.

O temor do silêncio também se manifesta na verbosidade exagerada, no falatório desmedido e no excesso de linguagem, característicos da cultura atual. Para Lapoujade, a prevalência da comunicação, hoje, manifesta-se como um imperativo contra o silêncio.

[...] a linguagem, em sua função social mais atual, tem por objetivo lutar contra o silêncio. Conhecemos as palavras da ordem de hoje: é preciso comunicar, dar informações, criar redes de comunicação. Teme-se o silêncio como se teme a solidão que ele secreta, de modo que agora se avalia alguém pela extensão de suas redes de comunicação. Comunicar tornou-se um sinal de poder. Não existe aí nada de democrático (ou, quando muito, de maneira abstrata), na medida em que isso mede antes de tudo a extensão de uma força social. Trata-se, doravante, de um imperativo político e econômico (LAPOUJADE, 2014, p. 159).

Silenciar tornou-se um ato politicamente incorreto, como é corriqueiro afirmar na atualidade. Se comunicar-se ininterruptamente configurou-se como uma obrigação, conseqüentemente o silêncio passou a ser um mal a ser combatido, pois representa um obstáculo.

Esse atual imperativo da comunicação é retrato da dromocracia, o governo da velocidade, conceito de Virilio. As tecnologias comunicacionais desenvolvidas nas últimas décadas geraram a ilusão de que o tempo foi acelerado e as distâncias foram suprimidas. Não há mais impeditivos para se falar com quem quer que seja, desde que ambos os interlocutores possuam um aparelho que lhes permita tal contato. O imaginário coletivo, inevitavelmente, sofreu transformações significativas.

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se estejam produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo. Ilusão de controle pelo que “aparece”: temos de estar emitindo sinais sonoros (dizíveis, visíveis) continuamente (ORLANDI, 2007, p. 35).

Dentro do mesmo ponto de vista, da dromocracia viriliana, que trata do desmantelamento da antiga noção de espaço, Olgária Matos faz lembrar que essa tendência

levou ao problema do rompimento entre a coisa pública e a privada: “O desaparecimento das distâncias e o desejo de proximidade produzem a permanente exposição de opiniões e sentimentos através da mediação crescente da vida pela técnica” (MATOS, 2014, p. 56).

É nesse cenário que se dá a naturalização do ruído e a interdição do silêncio. A comunicação, que antes era proclamada como um ato de liberdade, agora se apresenta como uma amarra, uma obrigação que perpassa a construção da subjetividade, como se pode constatar no comportamento da juventude atual que deu os primeiros passos na vida em sociedade já a partir da mediação do uso de telefones celulares e das redes sociais. A qualquer momento do dia e, também, da noite, qualquer um pode ser desperto de alguma tarefa ou mesmo do sono por uma ligação de alguém que quer cobrar a sua atenção, seja essa pessoa um familiar, um amigo, um estranho que se engana com o número ou algum vendedor ansioso para promover o seu produto.

Não podemos deixar de falar, porque, ao mesmo tempo, não podemos mais guardar silêncio; não podemos nos calar por vontade própria e autocontrole; incapazes de *manter* silêncio, não podemos suportar a solidão, e por isso desaprendemos a ouvir em profundidade a voz do silêncio, a escuta originária que precede e articula linguagem e discurso. Por causa disso, agarramo-nos desesperadamente ao ininterrupto ruído circundante e tranquilizador, entregamo-nos sem pudor a toda distração e anestésico, à voraz tagarelice universal, que não discrimina nem seleciona os últimos resquícios de nossa decência e impotência visceral (GIACIOIA JUNIOR, 2014, p. 84).

Uma pessoa que silencia ou que fala pouco é vista, na sociedade atual, como alguém que potencialmente tem um problema: portador de uma doença, dissimulado, alguém que não sabe falar, alguém que está escondendo algo e merece desconfiança, tímido, incapaz de se comunicar, arrogante. O silêncio é visto como algo ruim, indesejado, que não deveria acontecer. E, por isso, as pessoas são estimuladas (impelidas) a falar continuamente e, mesmo “quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*” (SONTAG, 1987, p. 19).

Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das *mediações* que lhe são básicas (ORLANDI, 2007, p. 34-35).

No entanto, é necessário que se perceba que, esse grande apetite de comunicação é apenas uma prestidigitação. Não se trata, no fundo, de uma comunicação autêntica, pois, como sublinha Mathias de Abreu Lima Filho, “falar é essencialmente dizer, embora se possa

falar incessantemente e nada dizer. As palavras tornam-se então apenas débeis sons (*flatus vocis*) que não expressam a natureza das coisas (LIMA FILHO, 2005, p. 87)”. Ao se tornarem saturação de sons, o sentido se perde. A estigmatização do silêncio em benefício de uma obsessão com a comunicação ininterrupta gera a dissolução do sentido, como conclui Orlandi:

[...] a busca da completude da linguagem – o que implicaria a ausência do silêncio – leva à falta de sentido pelo muito cheio, mesmo se, do ponto de vista estritamente sintático, há gramaticalidade. Exemplo: “A mulher que eu vi que tinha um livro que era amarelo que tinha comprado para seu primo que morava ao lado...” (ORLANDI, 2007, p. 69).

A fala conduzida com o propósito de sustar o silêncio perde o seu papel, pois o silêncio é fundante, condição para a significação. Há, portanto, uma lacuna deixada pela comunicação, pois, se a sociedade atual vive sob o seu excesso que, como visto, não gera sentido, então qual é o real papel dessa imensa rede comunicacional, haja vista que ela continua operando, ainda assim? A resposta é que ela está aí para exercer aquilo que já foi revelado no capítulo anterior: poder! A saturação de estímulos serve ao propósito de manipulação, como fica evidente na análise de Lapoujade, quando o autor diz que a linguagem

[...] nunca teve por função comunicar ou trocar informações. Pois como não ver que comunicar ou trocar informações é desde o início ser forçado a entrar num sistema de obrigações do qual só se pode sair pelo silêncio ou pela irrupção de uma matéria não linguística na linguagem? (LAPOUJADE, 2014, p. 159).

Linguagem, portanto, é exercício de poder. Ter o poder da fala é ter para si a enunciação de verdades sobre quem não detém tal poder (BLUNDELL, 2009, p. 28). “Fala”, como diz Novaes (2014, p. 19), “é dinheiro”.

Aliás, o falatório desordenado muitas vezes assume o perfil de um ato de “violência simbólica”, seja no sentido macro (original) previsto por Pierre Bourdieu (2007, p. 11) como um instrumento de “imposição ou de legitimação da dominação” de uma classe sobre outra, seja no sentido (adaptado aqui para a compreensão do tema) micropolítico deleuziano, operando como um vetor de força nas relações entre as pessoas comuns. O uso do discurso ou da fala direta como uma forma de oprimir, de se impor sobre os demais, pode ser visto como mais uma forma de violência entre as muitas faces desse problema que se multiplica em uma época, na qual a competição entre as pessoas foi acirrada: “Trata-se de uma ferramenta de violência simbólica, um recurso de destaque na ‘guerra de todos contra todos’ que essa cultura

do individualismo, do empreendedorismo e da competição generalizados oferece aos ‘indivíduos concorrentes’” (LEAL, 2020).

Nessa perspectiva, Gros adverte, a partir de sua análise baseada em Foucault, que “é preciso parar de pensar que o poder faz calar, que ele reprime, proíbe, sufoca, censura, suprime. O poder também faz falar, incita, convida, solicita” (GROS, 2014, p. 349). E, mais ainda, essa expressão de poder, que obriga a falar continuamente e que gera o excesso de comunicação e a saturação de sons produzida como fuga do silêncio, surpreendentemente, acaba levando ao estabelecimento de outros silêncios:

Mas, ao fazer assim falar, ao solicitar essas confissões, ao provocar essa tagarelice, ao pedir às pessoas suas opiniões, portanto ao colocar no centro de sua legitimidade a multiplicação dos instrumentos privatizados de informação, não gera o poder novos silêncios? Houve certamente o silêncio imposto pelas ditaduras e pelos totalitarismos, o da repressão feroz: críticas sufocadas, dissidências esmagadas, queixas proibidas. Evidentemente não é o caso de sentir saudade desse silêncio. No entanto, a vigilância crítica nos obriga a apontar a ameaça de um novo silêncio, promovido por nossas democracias modernas e liberais. O silêncio dos que gritam, dos que pensam, dos que denunciam, mas que não são ouvidos ou mal se ouvem. Não que sua fala seja censurada. Ela é simplesmente recoberta pelo vozerio enorme, pela tagarelice ensurdecedora de todos que se lançam numa corrida desenfreada e feroz para dizer e repetir a mesma coisa (GROS, 2014, p. 349).

Esses novos silêncios também se manifestam na rejeição da diversidade cultural que é fortemente ameaçada e amordaçada pela homogeneização promovida pelo etnocentrismo difundido pela cultura unipolar produzida pela indústria do consumo, como adverte Wisnik:

Em vez de representar o lugar do conflito libertador, o ruidoso espaço urbano cada vez mais desenhado e regrado pelas leis niveladoras do capital financeiro global e da especulação imobiliária passa também a significar homogeneidade e segregação, lugar da perda tanto de vínculos sociais, familiares e étnicos, como de tradições culturais longamente estabelecidas (WISNIK, 2014, p. 410).

As músicas compostas com a técnica das massas sonoras ou da micropolifonia²²², como as de Xenakis, Penderecki e Ligeti, entre outros, fornecem um paralelo artístico para

²²² Esse tipo de música é, talvez, aquele que apresenta a maior correspondência com o cenário de saturação sonora característico da contemporaneidade, pois é uma música que trabalha com a saturação de sons. Deve-se atentar para o fato de que esse tipo de textura surge na segunda metade do século XX, concomitante com a ascensão da chamada sociedade pós-industrial ou sociedade de serviços, vigente até hoje, e que apresenta, como uma de suas características, a imersão do indivíduo na indiferenciação da multidão estatística das massas, tal qual a música baseada em massas sonoras, que apaga a individualidade da linha na onipresença da textura total. Arte e sociedade andam lado a lado, sempre. Transformações no âmbito artístico invariavelmente correspondem ao espírito da época em que ocorrem, o mesmo *Zeitgeist* que afeta todos os outros campos da experiência humana. A história da música jamais deve ser destacada da história da sociedade em que ocorre. No âmbito da música comercial, o *rock* e, de certa forma, qualquer música que utiliza a amplificação para a difusão de seus sons, são, também, poéticas que trabalham com a saturação sonora.

essa questão. Ao se criar uma textura com um grande número de linhas independentes, gera-se uma saturação do espaço sonoro (*cluster*) que ocasiona a perda da percepção da individualidade dessas linhas. Passa-se, então, a ouvir uma resultante sonora que já não é mais como no contraponto tradicional, em que se ouvem vozes individuais distintas, mas, sim, uma massa sonora. Nessa textura, estatística, os sons individuais desaparecem (silenciam) para que se ouça a sua resultante. Tal qual a saturação comunicacional, da verborragia dos tempos atuais – no entanto, sem o viés do silenciamento político –, repele-se o silêncio por saturar o espaço com sons e tem-se, como resultado, a criação de outro silêncio: o das vozes individuais. Tal fenômeno também ocorre nas pesquisas em que se aplicam técnicas estatísticas, pois se apagam as realidades individuais para se priorizar um resultado coletivo, que os pesquisadores acreditam ser representativo da realidade.

O silêncio, hoje, como diz Picard, “não é um fenômeno em si, mas apenas a palavra que ainda não foi dita” (PICARD, 1964, p. 64). Essa culminância da palavra, como avalia Orlandi, é fruto de um processo histórico: “[...] há, na relação com a linguagem, uma progressão histórica do silêncio para a verbalização, o que se reflete não só na prática geral da linguagem como no discurso da ciência” (ORLANDI, 2007, p. 36). A autora descreve uma reta histórica que ascende de muito silêncio no universo dos mitos até chegar ao outro oposto, o das Ciências Humanas e Sociais, pautadas no discurso verborrágico e na rejeição do silêncio: “exílio do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 36). A crença inabalável na linguagem, ponto de chegada dessa reta histórica, guarda consigo a crença no logos, pedra de toque da cultura ocidental que, no entanto, foi usurpado pela técnica, que servilizou o conhecimento científico sob o cabresto da produção contínua de tecnologias, que por sua vez é a expressão máxima e o motor que faz girar a cultura consumista.

Esse, enfim, é o quadro em que se encontra a sociedade atual no tocante à saturação de estímulos e, particularmente, em relação ao ruído, que levam à proibição do silenciar. Essa condição é descrita de maneira bastante resumida e clara por Danilo Santos de Miranda:

Imune ao silêncio, o homem ignora a calma e investe-se de urgências, eximindo-se de interrogá-las. Não há, pois, meio de atentar a si mesmo, menos ainda ao outro. Perdem-se os fundamentos de atos e atitudes, sem que possamos compreendê-los em meio à multiplicidade desolada de sons, estímulos, exigências (MIRANDA, 2014, p. 9-10).

No mundo de hoje fala-se muito. Porém, a palavra bem dita, bem colocada, pronunciada na hora certa, na circunstância adequada, com o cuidado que merece; a palavra virtuosa, pensada, refletida, sentida, expressiva, poética, essa palavra está em falta!

Fala-se muitas vezes apenas por falar, para simplesmente marcar presença, para se autopromover, para a distração ou com a finalidade de oprimir. O falatório serve para preencher vazios (internos e externos), para fazer passar o tempo e como instrumento de violência simbólica (quando agride diretamente pelas palavras ou indiretamente pela ostentação do discurso proferido) e, mesmo, de violência física, pois, o ruído excessivo é causador de patologias.

Essa verborragia desenfreada, aliada ao intenso ruído proveniente das diversas máquinas que colonizaram o cotidiano – que, como adverte Krause (2013, p. 159), é planejado e seus efeitos são muito bem calculados –, é reflexo de uma cultura poluída com sentimentos de raiva, vingança e desilusão e contaminada pelo ideal da competição, em sintonia com a violência prevalente na atualidade, em todas as suas formas.

Conclui-se, portanto, a partir da análise empreendida no capítulo anterior e nesta seção, que o excesso de ruídos na atualidade é decorrente de dois fatores principais: a intensa presença de máquinas no cotidiano das pessoas, que é fruto da cultura consumista, que, por sua vez, se ampara no fetiche da tecnologia e na novofilia, resultantes do mito do progresso que perpassa toda a história do Ocidente; o outro fator é a contaminação da cultura pelo ideal da competição, estreitamente associado com a naturalização da violência como marca de um mundo socialmente fragilizado, pois, se o excesso de ruídos é prejudicial à saúde das pessoas, como foi amplamente demonstrado, então ele é, também, um tipo de violência.

Diante desse cenário, não há outra saída a não ser (re)conquistar o silêncio.

6.2.2 A (re)conquista do silêncio

É chegada a hora, finalmente, de se discutir a hipótese principal da tese: a recuperação do silêncio como elemento participante da cultura e presente na vida cotidiana, de maneira a se equilibrar o excesso de ruídos prevalente na contemporaneidade.

Mas, o que é o silêncio?

Já se sabe, desde 4'33'', que o silêncio absoluto não existe, pois há sempre algum som sendo produzido, mesmo que de maneira não intencional, como o caso dos sons corpóreos que Cage ouviu na câmara anecóica. O som é companheiro inseparável de todas as horas: “Como o mundo soa o tempo todo, é impossível ficar em absoluto silêncio. Habitar um mundo sonoro é nossa condição perene” (FONTERRADA & CARNELÓS FILHO, 2011, p. 128).

Aliás, mesmo quando parece não haver som, no fundo trata-se de uma questão de limitação da percepção do ouvido humano, pois, como afirma During,

[...] o silêncio mesmo está cheio de sons, cheio de vibrações geralmente imperceptíveis ao ouvido humano: infrassons, ultrassons, definidos em termos de frequência. O silêncio é barulhento. O silêncio está longe de ser ausência de som. No vocabulário de Aristóteles ou de Francis Wolff, eu diria de bom grado que ele é antes privação do que negação (DURING, 2014, p. 206).

Sons inaudíveis para o ouvido humano habitam o silêncio. Por conseguinte, se há, sempre, sons que a escuta não consegue captar, então o silêncio é uma questão ligada à limitação do sentido humano da audição. Compare-se com as limitações visuais humanas tanto para o macro, quanto para o microuniverso. Assim sendo, a noção de silêncio, qualquer que seja, é puramente humana²²³: o silêncio é relativo!

Em vez do silêncio absoluto, pode-se considerar que existem silêncios parciais, pois, “[...] quando um som silencia outro som aparece, ou melhor, ganha destaque, pois ele já estava presente, embora de forma latente. O silêncio, então, traz algo de relacional” (LEAL, 2020). O que se manifesta por seu intermédio são as relações sonoras entre diferentes emissores:

Quando um emissor sonoro desigualmente ruidoso está em atividade, ele satura o ambiente sônico, enubla outros emissores e chama a atenção da escuta para si. Quando esse “tirano sonoro” se cala, outros sons são percebidos e o que se depreende é que há uma relação desigual de dinâmicas, que resulta na prevalência de uns sons sobre outros. As paisagens sonoras são preenchidas por uma miríade de sons, dos quais, muitas vezes, percebemos apenas poucos deles. Pode-se usar o funcionamento do tecido social (tomando-se o modelo de sociedade ocidental) como metáfora, dado que, embora todos sejam membros de uma sociedade, alguns obtêm maior notoriedade, de acordo com os recursos que possuem e a posição que ocupam nesse tecido (LEAL, 2020).

Nesse sentido, relacional, é de grande importância o silêncio como intencional, ou seja, o silêncio que uma pessoa escolhe fazer com o objetivo de não mais sucatear o ambiente sonoro com ruídos supérfluos. O silêncio, como questão ecológica, se apresenta como na metáfora utilizada no capítulo quinto, que compara o excesso de ruídos à produção de lixo. Cada um é responsável pelos ruídos que produz, seja falando excessivamente, seja utilizando

²²³ Um animal com uma maior capacidade de percepção sonora não escutaria o silêncio que um humano percebe em algumas situações. Todo mundo que tem cachorro de estimação provavelmente já passou pela experiência, em algum momento, de ver o animal levantar a orelha e reagir em situações nas quais o dono não ouve nada. Isso ocorre porque o ouvido desse animal capta sons muito mais agudos que o ouvido humano.

uma máquina qualquer, da mesma forma que quem joga um objeto em uma via pública é responsável pela posterior poluição do rio e do oceano para o qual esse objeto será conduzido pelas águas da chuva quando o levarem ou pelo entupimento dos coletores urbanos que ocasionará enchentes e tragédias humanas. Se uma pessoa decide se calar intencionalmente já há silêncio no mundo. Jamais vai haver o silêncio absoluto durante toda a existência humana, mas o silêncio está ao alcance de qualquer um, a qualquer momento. Basta praticá-lo (o silêncio é uma ação)!

O silêncio pode ser compreendido, também, como quietude, diminuição da quantidade e da intensidade dos sons; produzir a mínima quantidade possível de sons de maneira a se equilibrar a paisagem sonora. Aqui se encontra o cerne da questão ecológica como preocupação central do trabalho: a busca pelo silêncio que se propõe, com base na ecologia profunda e na ecosofia, é pensada em termos de equilíbrio do ambiente sonoro. Não se trata de um desejo de se higienizar a paisagem sonora, mas, sim, de torná-la mais saudável para a existência humana e dos demais seres vivos. Ou seja, mesmo que o silêncio absoluto fosse possível, ele não seria necessário. O objetivo é o equilíbrio.

Um cenário silencioso é um local em que prevalece a tranquilidade, como na proposta de trabalho dos arquitetos paisagísticos, que buscam projetar ambientes, em meio ao tecido urbano, nos quais as pessoas possam ter um refúgio da poluição sonora das cidades.

A busca pelo silêncio traduz-se como uma busca por *menos*, em oposição ao mundo de *mais*, da ideologia do progresso. Silenciar é aceitar o momento, receber a vida como ela é, com o mínimo de intromissão humana: menos sons, menos complexidade, menos velocidade, menos cobranças, menos expectativas, menos ganância. Quem quer muito nunca se satisfaz, quem quer pouco encontra a saciedade. Simplicidade silenciosa. Silenciar é não se impor, é ouvir o outro e o mundo. Menos é mais, neste caso, um minimalismo que produz mais vida, semelhante à prática do não agir taoista, que elimina o palavreiro desnecessário e, segundo o qual, os mestres ensinam em silêncio. De acordo com Romain Graziani, “o não agir, palavra-chave da ética taoista, é definido em numerosos textos do taoísmo antigo como ‘a arte de seguir as coisas em silêncio’” (GRAZIANI, 2014, p. 319). Trata-se de uma busca pela “sabedoria silenciosa” (GRAZIANI, 2014, p. 330).

Pelo silêncio, se aprende que não é necessário se preencher incessantemente de coisas, mas, pelo contrário, escolher o que é imprescindível, inelutável e inadiável e deixar espaços para reverberar. Uma casa cheia de coisas é um local no qual não se vive em paz interior, onde não há para onde olhar, não há onde pisar. É preciso “limitar o crescimento” (viver de

forma mais simples, com menos coisas), como defende Mander (2012, p. 117), também no universo acústico.

No silêncio, cada som recebe destaque, deixando de ser um dado estatístico. Em um ambiente silente, todo som é um sinal. No decorrer da pesquisa passei alguns dias na Abadia de Nossa Senhora da Assunção de Hardehausen, localizada em Itatinga, interior do estado de São Paulo, e pertencente à ordem cisterciense da igreja católica. Os monges cistercienses vivem em silêncio, que é compreendido por eles como um dos caminhos para se chegar a Deus. Na Abadia recebem visitantes que estejam interessados em passar dias de recolhimento e silêncio. Lá, cada som parecia único e o ambiente silencioso constrangia a não interferir nos poucos sons que se apresentavam. Emitir um som em um ambiente assim é como se sentir nu. Ao contrário do caos da vida contemporânea que incita ou, ao menos, libera a emissão de sons desresponsabilizadamente, em um ambiente como aquele não há anonimato sonoro, cada som emitido é notoriamente percebido e quem está nesse ambiente sente-se culpado por incomodar. É um cenário no qual o silêncio é sagrado.

Apesar de ser um espaço humano, no interior da Abadia, a paisagem sonora era dominada pelo silêncio, enquanto em seus entornos o que se ouvia eram sons de pássaros, insetos e os sons geofônicos produzidos pelo vento (esses sons naturais ocorriam com uma clara distribuição sazonal ao longo do dia, com prevalência de pássaros durante o dia claro e de insetos a partir do anoitecer, com transições bastante ricas no momento do fim da tarde e da aurora). No claustro, isolados, os monges permaneciam o dia todo em seus trabalhos manuais, mas não se ouvia nenhuma voz humana. Na parte externa, o único som que se ouvia, produzido por humanos, era o do sino, sobre um fundo natural, que chamava para as celebrações na capela em momentos pontuais do dia. Em alguns momentos, esse som funcionava como sinal, diante de um fundo de sons de pássaros e de vento; em outros momentos ele mesmo se fundia ao todo da paisagem sonora, muitas vezes levado pelo vento e misturado aos sons das copas das árvores. Era, enfim, uma paisagem sonora em que a presença humana não causava desequilíbrio, em contraste com o som das cidades, onde se escutam sons pontuais de pássaros contra a saturação de sons de carros e outras máquinas humanas, misturados com o falatório desenfreado das pessoas.

A ordem cisterciense e as tradições orientais reservam para o silêncio um papel de destaque. Na filosofia, nas artes e, mesmo, nas ciências ocidentais há, ainda, algum reconhecimento quanto à sua importância. No entanto, no amplo espectro da vida ocidental o silêncio foi suprimido, estigmatizado como um fenômeno indesejável, reduzido à esfera

negativa e vinculado à ausência e à morte. Temido, o silêncio é forçosa e ininterruptamente combatido, pois apresenta caráter disruptivo diante de uma cultura que utiliza a fabricação de desejos como estratégia para a modelação de seus membros – cidadãos-consumidores –, e que precisa, para isso, mantê-los continuamente estimulados de maneira que não sejam capazes de tomar as próprias decisões quanto aos mais distintos aspectos da vida, que precisa ser incessantemente reinventada para que a máquina do consumo não pare. O silêncio é a suspensão dos estímulos. Silenciar é interromper a inquietação e a dispersão internas (GRAY, 2019, p. 112). A indústria do consumo sobrevive porque estimula a inquietação e a dispersão internas das pessoas (o ruído interno), fazendo-as acreditarem que estão sendo ativas e elas respondem produzindo (entre outras reações) os ruídos externos, como em um impulso de estímulo-resposta pavloviano que, no entanto, jamais leva a um estado de satisfação, pois as pessoas são sempre colocadas em suspensão, haja vista que a estimulação é incessante. No fundo, toda a crença a respeito desse assunto veiculada pelo senso comum está invertida: silenciar é ser ativo, é ter força de vontade e dirigir a própria vida; e, pelo contrário, inquietar-se é seguir o fluxo que o poder estabelecido alimenta por meio da constante estimulação, é ser passivo diante da opressão, seja a opressão das forças externas que desejam conduzir cada ser humano para agir de acordo com os seus interesses, seja a opressão interna de emoções que o indivíduo não amadureceu a ponto de reconhecê-las, compreendê-las e canalizá-las para o seu próprio proveito.

A (re)conquista do silêncio na cultura contemporânea deverá contemplar, pelo menos, os seguintes aspectos: o reequilíbrio do uso da linguagem e da fala, o resgate do valor do mistério, a promoção do poder terapêutico do silêncio, a conscientização a respeito de seu papel fundante, o reconhecimento de sua importância como um caminho para a alteridade e de sua função limítrofe entre estética e política, a valorização do saber sensível, a recuperação do intervalo de fruição e, com tudo isso reunido, o caminho estará aberto para a individuação da escuta. Esses serão, portanto, os assuntos a serem discutidos a partir de agora, de maneira a se fornecer a resposta à hipótese proposta para o trabalho.

6.2.2.1 O silêncio que comunica: o reequilíbrio do uso da linguagem e da fala

Apesar de tanto se falar e da ênfase que se dá à linguagem, o seu uso abusivo gerou o resultado inverso ao que se espera: a dificuldade de comunicação.

Para se comunicar há que silenciar, pois o silêncio é fundante. A palavra não é independente, pois tudo neste mundo está em conexão. A atomização cartesiana é um

embuste, haja vista que a natureza opera sistemicamente. O silêncio está em toda parte, e quando se tenta suprimi-lo, como é o caso da saturação da fala e da linguagem, ele aparece em outro lugar. A tentativa de eliminação do silêncio acústico gera o silêncio da comunicação, pois, por excesso, perde-se aquilo que se desejava comunicar.

Se a cultura atual preencheu a vida com o ruído ininterrupto por imitação das relações de consumo, talvez seja possível fazer o contrário: reintroduzir e revalorizar o silêncio no cotidiano, tomando-se como exemplo os campos nos quais ele não foi e não pode ser eliminado. Para isso, basta ser lembrado o que foi discutido na seção 5.1, no tocante ao seu papel no nível profundo da semântica, onde ele permanece garantindo o sentido e, também, de sua contribuição na construção do significado na música²²⁴, de sua participação como elemento fundamental da contemplação místico-religiosa e, mesmo quando em suas manifestações de caráter negativo, assume significado político. Por isso, pode-se concluir que ele não foi perdido por completo, sua falta se manifesta, principalmente, nas práticas sociais que são de interesse da indústria do consumo.

Há um silêncio necessário, conforme Orlandi. Som e silêncio estão em relação o tempo todo, de maneira integrada e complementar: um dá lugar ao outro e, enquanto um está em trânsito, o outro está em potência de se manifestar. São opostos complementares, *yin* e *yang*. O som pede silêncio para que lhe seja conferido sentido, dado que um som contínuo não tem significado e pode ser incômodo ou mesmo pode entrar em estado de não percepção (som pedal), podendo, então, ser confundido com o silêncio. Ou seja, não há saída, tem que haver silêncio. E, de fato, sempre há (silêncio parcial e relativo). A mesma coisa vale para o campo da música, pois, se não se reservar para o silêncio o lugar que lhe cabe dentro do discurso, este perderá o seu sentido.

Nesse esforço de compreender o excesso da linguagem e o papel do silêncio a ser reconquistado nesse campo, deve-se reconhecer que há um limite para o que pode ser falado, cuja fronteira é o silêncio necessário. Em outras palavras, para se resguardar o sentido que se quer comunicar, é imperativo que o silêncio seja respeitado: “a necessidade dessa prática taciturna vem da excessiva abundância de significações que caracteriza o nosso tempo: o

²²⁴ Mesmo na música baseada em massas sonoras ou na micropolifonia, ainda assim pode-se concluir que há presença de silêncios parciais, pois nem todos os instrumentos tocam o tempo todo. Tratando-se de uma poética musical que não trabalha com melodias (pelo menos, não no formato tradicional), seu discurso é construído, em grande parte, pela variação de texturas e, por isso, há momentos em que se faz rarefação de textura em que um número menor de instrumentos, no caso de música para grupos ou orquestras (formação predominante para esse tipo de música), toca, enquanto outros ficam em silêncio.

tempo todo disponível e amplificado ao infinito, essa disponibilidade é uma indisponibilidade radical” (ORLANDI, 2007, p. 165).

O excessivo valor dispensado à linguagem remete a uma das características centrais da cultura ocidental: a exaltação do *logos*, que se manifesta na valorização da razão acima de tudo e em seus subsidiários, o discurso, a ciência analítica, a palavra etc. O culto à razão alcançou seu estado febril no período iluminista europeu, no século XVIII, que levou à dupla revolução – Francesa e Industrial – que modelou o mundo como é conhecido atualmente. Sua expressão máxima é o *cogito, ergo sum* (traduzido em português como “penso, logo existo”), de René Descartes, fundador da filosofia moderna, que consagra definitivamente o perfil esquizofrênico dessa cultura ao promover a separação e a hierarquização entre a mente (considerada superior) e o corpo (tido como inferior) e, daí em diante, sendo responsável pela geração de diversos dualismos derivados desse e pela concepção de fragmentação dos saberes. Contudo, a supremacia apolínea do logos e, mais especificamente, da linguagem, tem raízes no cristianismo, religião da qual a cultura ocidental se origina e isso fica evidente na abertura do primeiro capítulo do Evangelho de São João onde se lê que “no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus”. A palavra, o *logos*, foi sacralizada no Ocidente.

No Oriente, pelo contrário, há uma desconfiança quanto ao valor da linguagem e o papel que ela exerce é bem menor que no Ocidente, como indicado por Graziani:

Cabe a Confúcio o mérito de ter sido o primeiro a lançar explicitamente a suspeita sobre a linguagem, sobre o ruído redundante e parasitário que ela ocasiona, em comparação com uma eficiência celeste que produz tudo em silêncio, dispensando-se de todo comentário (GRAZIANI, 2014, p. 313).

Nos princípios taoístas, por exemplo, não há um Deus imiscuído ao verbo, como pontua Graziani:

Nessa visão do universo gerado, animado e regulado pelo Tao, não há verbo criador nem palavra revelada. O Tao é um princípio impessoal, invisível mas onipresente, que gera, alimenta, transforma e destrói o conjunto das realidades sem seguir plano nem intenção (GRAZIANI, 2014, p. 314-315).

No taoísmo não se credita valor à razão, à maneira ocidental. O acesso ao conhecimento é concebido de outra maneira, holística. O real, conforme a crença ocidental, alcançado pelo uso da razão, é considerado pelos taoístas como parcial e ilusório, pois desequilibrado.

Comparada a essa eficiência silenciosa e universal, a linguagem dos humanos, seus discursos e debates, suas teorias, análises e categorizações acusam uma visão parcial e partidária do real. A linguagem se desenvolve e se estrutura segundo um princípio diferencial e dicotômico (alto e baixo, aqui e lá, verdadeiro e falso etc) que não permite perceber a unidade profunda subjacente à diversidade dos fenômenos considerados nem a interpenetração dos contrários. Ela impede ver a unidade na diferença e a diferença na unidade. Somente saindo da linguagem é que podemos esperar adquirir a inteligência do real, superar a facticidade do conhecimento discursivo para se elevar a uma consciência cósmica (GRAZIANI, 2014, p. 315).

A linguagem é compreendida como insuficiente para captar a realidade:

[...] o silêncio do Tao convida a uma reflexão sobre um uso da linguagem que seja compatível, de um lado, com uma vida autêntica, de outro, com a compreensão do caráter dinâmico da realidade, submetida a incessantes transformações e que a linguagem comum não consegue apreender (GRAZIANI, 2014, p. 316).

E, por isso, deve ser utilizada com bastante parcimônia, sendo preferível, em seu lugar, o silêncio:

A compreensão do Tao supõe um jejum prolongado e radical da palavra: não só o isolamento individual, mas a suspensão, dentro de si, de toda linguagem mental e de toda relação de representação linguageira com o mundo. O silêncio não se limita ao afastamento do rumor do mundo, nem à extinção do pensamento discursivo. Quando deixamos de escutar com os ouvidos para escutar com o espírito, e depois deixamos de escutar com o espírito para escutar com a energia (nosso *chi*), instalamo-nos num silêncio radical, o do não pensamento, o de uma respiração pura separado do regime da vida intencional. (GRAZIANI, 2014, p. 317).

Trata-se desse estado, de não pensamento e não intervenção, que Cage remete quando diz que em 4'33" desejava que se deixassem os sons serem eles mesmos.

Na Índia, tal qual no taoísmo, há um significativo descrédito em relação à possibilidade de a linguagem ser capaz de traduzir as questões mais profundas da existência, como explica Heinrich Zimmer:

A filosofia da Índia é fundamentalmente cética em relação às palavras; não acredita que sejam apropriadas para exprimir o tema principal do pensamento filosófico e, portanto, usa de cautela quando procura traduzir em fórmulas puramente intelectuais a resposta ao enigma do Universo e da existência humana. (ZIMMER, 1986, p. 33).

A cultura atual vive sob o jugo de uma inflação²²⁵ do *logos*: verborragia, saturação sonora pelos ruídos ambientais causada pelo fetiche da tecnologia em prol da incessante reprodução do consumo, crença alienada na razão – como acesso ao conhecimento – e na

²²⁵ Na psicologia junguiana o termo inflação se refere à condição de alguém ou algo que se valoriza ou é valorado para mais ou para menos do que realmente é.

linguagem, como veículo para esse fim. Todos esses fatores funcionam como obstáculos para a reconquista do silêncio. É necessário inverter esse quadro, e, como propõe Orlandi, em vez de “[...] pensar o silêncio como *falta*, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como *excesso*” (ORLANDI, 2007, p. 31). Não é uma questão de se derrotar a linguagem ou fazer prevalecer um silêncio absoluto. Se a linguagem é um excesso, basta equilibrá-la, à maneira ecológica. Viver ecológica/ecosoficamente é buscar o equilíbrio, um acerto justo entre os humanos, suas sociedades e a natureza que os cerca, os preenche e os constitui. É desejável que se tomem medidas coletivas ao nível societário para que transformações efetivas ocorram, mas é possível, também, que significativas mudanças surjam a partir de ações no nível micro, por parte das pessoas. A solução para o falatório desenfreado do dia a dia gira em torno da conscientização, por parte de cada um, de uma tríade de fatores: fala, respiração, escuta. Uma conversação sadia envolve o equilíbrio desses três elementos. Se cada um cuidar e falar no tempo que lhe é plausível, respirar a cada fala e silenciar para escutar o que o outro fala, já se terá um grande avanço. Apenas com isso muito ruído será economizado.

Essa tríade da conversação pode ser transplantada para outras situações, como por exemplo, a rotina diária de vida de uma pessoa. Um hábito saudável poderia ser ensinado ou estimulado no qual a pessoa estabelece para si momentos do dia ou um dia na semana em que ela se comprometa a não falar, por exemplo. Essa é uma atitude que pode ser influenciada a partir da educação, em um modelo que se volte também para o saber sensível, não apenas o intelectual. É papel da escola educar as novas gerações com hábitos simples como esse, que são tão importantes quanto se ensinar a ler, escrever e fazer contas. A função do professor é, justamente, indicar caminhos, de preferência saudáveis para os seus alunos, ainda mais hoje, que a indústria do consumo se firma de maneira agressiva, procurando impor seu modelo de educação para o consumo, por todos os canais possíveis. É necessário se atentar para o necessário papel de confrontador do professor, pois sem a sua imprescindível contribuição, a educação ficará, como em grande parte já está, a cargo da televisão e das mídias sociais, governadas pelos interesses das grandes corporações internacionais, que educam as pessoas para se tornarem meros consumidores e não seres humanos conscientes de seu papel na sociedade e de sua responsabilidade com o mundo natural que os envolve e os permeia.

A tríade da conversação pode, também, ser aplicada no plano macrosocial. Pode-se propor, por exemplo, sua aplicação para uma cidade, no tocante à sua paisagem sonora e ao seu funcionamento. É possível, pensar em momentos de fala, de respiração e de escuta para a cidade, como se ela fosse uma interlocutora com seus próprios sons. Antes existia esse equilíbrio nas cidades, pois havia um período para se trabalhar e outro para se descansar.

Hoje, nas cidades grandes, como São Paulo, esse tempo de respirar e de parar para ouvir não existe mais. A cidade não dorme, como dizem. E com isso, ela produz mais e mais ruídos, que, por sua vez, produzem mais e mais insalubridade. O ruído é caro, precisa ser economizado. Seu custo é a saúde de todos, o bem mais precioso que existe na vida. É preciso, também, se pensar em uma economia do ruído.

O silêncio já está na linguagem, em meio às palavras e antes delas, como moldura, como se pode constatar a partir da concepção de silêncio fundante, de Orlandi. Rafael Iri Martins Prado comenta a esse respeito que “essa compreensão ‘fundante’ produz um deslocamento do lugar comum que o silêncio assume na cultura, de vazio, de ausência, para um protagonismo no funcionamento da linguagem: o silêncio como ‘horizonte’ de sentido” (PRADO, 2016, p. 40).

Silêncio e linguagem, portanto, não são opostos. A aparente incompatibilidade que se tenta imputar a ambos é artificial, criada com o intuito de se aviltar e banir o silêncio.

E, no tocante ao falatório – a obrigação de falar – Gros propõe a apropriação e atualização da parrésia²²⁶, com o propósito de se contrapor à ditadura da verborragia:

[...] diante de um funcionamento democrático em que o direito de saber implica a obrigação de mostrar, sem que a barreira da intimidade seja sempre respeitada, um funcionamento democrático em que o espaço público se confunde cada vez mais com um espaço de exibição midiática, talvez se possa imaginar uma nova figura da parrésia que não seria tanto a coragem de dizer tudo, mas a coragem também de se calar; que seria a recusa ativa, em nome da dignidade seja da pessoa, seja da função que se apresenta, de responder a certas perguntas, (GROS, 2014, p. 343).

Em uma sociedade dominada pelo capitalismo de vigilância, que aufere seu poder a partir da expropriação da intimidade das pessoas, o antigo problema da exposição pública se virou de ponta cabeça: hoje em dia o desafio não é conseguir se expor publicamente²²⁷, mas, sim, conquistar o direito de ser anônimo, de não falar. A reconquista do silêncio passa pela etapa de se conquistar o direito da recusa a se comunicar para que se resgate a própria integridade da pessoa. É um reflexo adicional de que a busca necessária na atualidade deve ser voltada prioritariamente para o menos do que para o mais (neste caso, menos tecnologias

²²⁶ Elemento da retórica correspondente à coragem e ousadia de se fazer uma proposição publicamente.

²²⁷ Não confundir esta proposição com a questão de ter voz política na sociedade. Na sociedade atual a exposição pública é garantida, mas a participação política é tão obstruída quanto no passado. Ou mais. Essa é a ilusão das redes sociais, pois não há emancipação política real. O suposto direito de manifestação que elas concedem é, no fundo, uma armadilha para que os usuários fiquem o máximo de tempo possível conectados e, dessa maneira, tenham seus dados comportamentais capturados pelo capitalismo de vigilância que os transforma em lucro. É mais um exemplo de que o fetiche pelas tecnologias é um embuste, que não gera emancipação, mas, sim, subjugação.

de comunicação e mais sabedoria). O maior desafio para a comunicação atualmente é reconhecer que o silêncio também comunica.

6.2.2.2 O mistério necessário

A espera da viravolta para este ‘outro começo’ pressupõe a escuta e o silêncio. A escuta da melodia sem som do infinito que nos rodeia. E o silêncio não da boca que se fecha, mas o silêncio da alma que se aquieta e se cala ante o mistério do Todo. (LIMA FILHO, 2005, p. 137).

O Grande Irmão imaginado por Orwell fez-se realidade, não a partir de um Estado onipresente, mas, sim, pelo contrário, pelo afastamento do Estado das vidas dos cidadãos e o consequente sequestro da coisa pública pelos interesses particulares. Na era do capitalismo de vigilância (e da ideologia do Estado mínimo), poderosas corporações de alcance global espionam a vida de todos em prol da extração de dados comportamentais com fins lucrativos. O totalitarismo, hoje, é exercido pelo privado, ainda que, na maior parte das vezes, de modo velado. Aliás, o Grande Irmão virou, nas últimas décadas, o nome de um programa televisivo, com versões em diversos países do mundo, cuja característica é, justamente, profanar a vida íntima de seus participantes, que ficam confinados em uma casa durante alguns meses, vigiados vinte e quatro horas por dia por câmeras que transmitem suas imagens para os espectadores. Nada mais flagrante da radical transição do mundo de Orwell para o cenário da ampla globalização que se vive nas últimas décadas.

A vida na contemporaneidade tornou-se sufocante. A adoração ocidental pela luz, manifesta no culto à razão, já intensificada no início da modernidade e, sobretudo a partir do Iluminismo, na atualidade se transformou em uma obsessão pelo esquadrinhamento da vida particular e pelo cotidiano – uma busca ansiosa e ilusória por lançar luz em todos os cantos possíveis, conhecer tudo que existe –, decretando a morte da intimidade: “Tudo que esteja vivo precisa entregar seus fatos. Não pode haver nenhuma sombra, nenhuma escuridão. O desconhecido é intolerável. O solitário é proibido” (ZUBOFF, 2021, p. 292).

Essa tendência, indissociável da saturação de estímulos, que preenche todos os espaços possíveis com sinais perceptivos, é o sopro por trás do falatório desenfreado, pelo qual se anseia abranger todo o espectro da vida. A verborragia, ao mesmo tempo que é um mimetismo desse mundo do consumo, transplantado para as relações pessoais, é, também, sinal do empobrecimento da experiência humana que ele acarreta, pois se fala demais para se tentar preencher um vazio interno – sintoma do empobrecimento da experiência de vida –

contra o qual não se consegue dar sentido. O poeta Rainer Maria Rilke já antevira, em seu tempo, a condição que hoje se apresenta de maneira pungente:

[...] a ânsia em face do inesclarecível não empobreceu apenas a existência do indivíduo, como também as relações de homem para homem, que, por assim dizer, foram retiradas do leito de um rio de possibilidades infindas para ficarem num ermo lugar da praia, fora dos acontecimentos (RILKE, 2001, p. 68-69).

Essa busca por desvendar todos os segredos da vida, por mapear todos os cantos do universo, de expandir o alcance da mão humana desde o âmbito microscópico das partículas elementares até o mais longínquo ponto do cosmos, é reflexo do desejo de onipotência da raça humana (ou melhor, mais particularmente dos ocidentais), que se credita como senhora do planeta e do universo e que acredita que uma de suas faculdades, o intelecto, é superior às demais e pode, a partir dela, dominar tudo que existe: “iluminar”.

Na música da atualidade, esse desejo de totalidade se expressa de maneira sutil no âmbito eletroacústico, com a manipulação dos espectros sonoros – equivalente musical à engenharia genética e à nanotecnologia –, mas também, e de maneira mais marcante, nas músicas comerciais que fazem uso de amplificação sonora, tendo o rock como exemplo primordial, que, com o seu perfil imperialista, amplifica até mesmo as frequências mais baixas²²⁸, antes deixadas em segundo plano, de maneira a preencher e saturar todo o espectro sonoro – literalmente, promove uma “dominação de espectro total”²²⁹. É esse procedimento que confere a essa música parte significativa da sensação de barulho que ela transmite, causada pela amplificação radical de todas as faixas de frequências do espectro sonoro. Trata-se de uma música que procura sacudir (*to rock*) o ouvinte de todas as maneiras possíveis. A amplificação é o equivalente sonoro à luz, pois, por ela se busca tornar audíveis todos os sons do mundo. Não por menos, a música de rock foi difundida para todo o planeta como mais um dos tentáculos do imperialismo (*soft power*) dos Estados Unidos, junto com o cinema hollywoodiano, o jeans, o McDonald’s e o sistema de governo chamado de democracia. No Japão, por exemplo, tudo isso entrou logo a partir de 1945, depois que Little Boy e Fat Man “democraticamente” lhes abriram o caminho. Como diz Schafer, “a amplificação pesada do

²²⁸ Se, por um lado, as notas mais agudas são mais agressivas e podem afetar a audição mais prontamente – como no caso de uma guitarra tocando em seus limites de estridência aguda –, por outro, a amplificação com ênfase nos sons graves gera um ambiente sonoro saturado, devido ao fato de os sons graves apresentarem maior número de harmônicos para o ouvido humano. Além disso, notas muito graves aumentam a sensação de vibração, que, em altas amplitudes, ampliam o risco de perda auditiva.

²²⁹ Termo empregado atualmente em geopolítica para designar um dos aspectos da chamada Guerra Híbrida, modelo de intervenção praticado pelos Estados Unidos no século XXI e que se baseia na derrubada de governos indesejados a partir de táticas políticas/informacionais e não bélicas.

rock tem mais em comum com o perfil de ruído da tecnologia pesada, ao sustentar a força do imperialismo ocidental, do que com as sutis diversões musicais praticadas pelas culturas auditivas” (SCHAFER, 2019, p. 49).

Amplificar todos os parâmetros sonoros não torna a música mais clara. Pelo contrário, entorpece a percepção, que não será colocada à prova e prejudica a saúde, gerando efeitos auditivos e não auditivos com a saturação sonora gerada. Os criadores de música eletroacústica, por sua vez, investem seus esforços nas tecnologias que eles julgam como superiores no trato com a música para criar sons novos a partir da manipulação “esclarecida” das entranhas do som. No entanto, o mundo já está repleto de sons e não é preciso se recorrer ao desgastado fetiche pela tecnologia para se descobrir sons novos. Cada objeto, cada corpo neste mundo emite um ou muitos sons diversos que podem ser explorados como música e eles estão ao alcance de qualquer um, basta mergulhar no cotidiano. Uma pessoa qualquer com o ouvido sensível à riqueza sonora do ambiente que a circunda tem muito mais a oferecer à música (hoje e sempre) do que um técnico de estúdio ou um engenheiro de som. O que precisamos é de menos tecnologias e de mais vida!

O Ocidente é a civilização da luz, adoradora de Apolo, o deus grego do sol. Apesar das intermitentes ondas de feminismo que têm sobrevivendo à cultura ocidental desde o início do século XX, na sua intimidade o Ocidente continua inabalavelmente fiel a um certo princípio masculino, que sobrevive por baixo do verniz de racionalidade. É a Apolo que o Ocidente cultua, em oposição a Gaia, a mãe Terra (se engana quem acredita que as manifestações de repúdio à teoria de James Lovelock são ilibadas refutações de índole científica, como adverte John Gray). O princípio feminino (equilíbrio, acolhimento, criatividade) presente na natureza continua, inabalavelmente, a ser odiado e destruído pela sociedade cujo mito de criação pertencente aos desertos do sudoeste asiático, permanece como princípio diretor da psique coletiva dessa cultura. Uma prova disso é que, em vez de se recorrer aos princípios ecológicos baseados no funcionamento da natureza, se busca corrigir os problemas ambientais gerados pelos aparatos tecnológicos (a tecnologia é resultado da aplicação dos conhecimentos científicos, ou seja, da luz da razão, de Apolo) por meio de mais tecnologias e mesmo a ecologia é cooptada pelo discurso dominante na maior parte das vezes (veja-se a proliferação de “produtos verdes” nos comerciais de televisão das indústrias que se dizem sustentáveis ou os chamados partidos verdes, que fazem política à mesma maneira dualista iluminista que os demais partidos). Ou seja, para os problemas ambientais – desequilíbrios na mãe Terra, gerados pelo princípio apolíneo – oferece-se como solução mais desequilíbrio, mais Apolo. O inconsciente coletivo ocidental ainda se baseia (e provavelmente

nunca deixará de se basear, pois é a sua matriz fundadora) no cenário descrito por Campbell (2010, p. 530), das tribos semitas que, rodeadas pela natureza árida do deserto, desenvolveram sua mitologia a partir dos pais-patronos humanos dessas tribos e, portanto, uma mitologia centrada no humano macho e insensível à natureza (condição compreensível, pois ela era arredia *àqueles* povos). A ênfase que o Ocidente outorga à civilização grega antiga se verifica mais no âmbito cultural-filosófico, superficial, pois, no plano mais profundo, espiritual, a cultura ocidental é baseada no cristianismo, religião monoteísta advinda do judaísmo e de matriz asiática. E, na encruzilhada com a mitologia grega, politeísta, os ocidentais filtraram, daquela, a divindade que melhor representa a sua verdadeira matriz psíquica, vinda da Ásia e não da Hélade, tendo em Apolo, o deus da luz, o seu representante mais fidedigno.

E, em meio ao radical frenesi de iluminação da atualidade, a busca pelo descortinamento de todos os fatos e informações provocou um desnudamento da realidade que se mostrou nocivo à experiência humana, resultando, mais uma vez, em seu empobrecimento. Mistério e segredo são elementos que não podem ser extirpados, pois fazem parte da magia da vida. A prática higienista do iluminismo total – no sentido de se jogar luz em todos os cantos, esmiuçar todos os pormenores, buscar a eliminação de todas as incertezas, escancarar a intimidade ou revelar todos os segredos – deixou claro que algumas coisas na vida social, na vida íntima ou nas artes, entre outros âmbitos, precisam ter seu silêncio respeitado.

Nesse sentido, Jean-Pierre Dupuy fala a respeito do “silêncio público”: “[...] a estabilidade e a permanência de certas relações interpessoais só são possíveis ao preço de certo grau de opacidade que caracterizei como silêncio público” (DUPUY, 2014, p. 101), que, segundo o autor, “consiste na distância entre o saber compartilhado e o saber público” (DUPUY, 2014, p. 101). Algumas coisas na vida social não precisam ser ditas, devem ficar em silêncio. Há um silêncio necessário que precisa ser respeitado. A intimidade é sagrada. Dupuy ressalta que o silêncio público é válido, também, para um sistema social:

A transparência absoluta do espaço público também pode destruir uma relação interpessoal como um sistema social. Certas relações pessoais e certos sistemas sociais só podem existir e durar se certas verdades sobre eles mesmos, apesar de conhecidas de todos, jamais forem ditas publicamente. Todo mundo conhece a verdade, todo mundo sabe que os outros a conhecem etc., mas ela não é enunciada no espaço público (DUPUY, 2014, p. 97).

Alguns não ditos, segredos ou mistérios precisam ser protegidos, seja na vida do indivíduo, seja na da coletividade, pois são parte constituinte da trama do viver. A privacidade é uma condição de equilíbrio, como argumenta Zuboff:

[...] os desafios críticos para o desenvolvimento do equilíbrio eu-outro não podem ser negociados da devida forma sem a santidade do tempo e espaço “desconectados” para o amadurecimento da consciência interior e a possibilidade de reflexividade: a reflexão sobre e por parte de si mesmo. A verdade psicológica real é a seguinte: *Se você não tem nada a esconder, você não é nada* (ZUBOFF, 2021, p. 565).

O mistério é constituinte do ser humano. É condição para o seu bem-estar, assume o papel de refúgio, um local aconchegante dentro do psiquismo individual, onde cada um pode guardar conteúdos que lhe são caros e que não se deseja compartilhar. Gros advoga que essa questão não pode ser tratada como uma simples resistência inconsciente à emancipação:

[...] a própria psicanálise, ao fazer da verbalização do desejo o prelúdio obrigatório a toda emancipação pessoal, não terá permitido a emergência de uma nova coerção social? Talvez haja algo mais que a vergonha ou uma resistência inconsciente que nos impeça de expor, ou mesmo de sondar diante de um outro, alguns segredos íntimos: a consciência obscura de que eles são para nós um refúgio, e o cuidado de que não sejam, por essa exposição, simplesmente banalizados, perdendo então imediatamente seu prestígio (GROS, 2014, p. 343).

O mistério é uma reserva, um silêncio, um conteúdo especial que se guarda internamente, ou algo equivalente no plano externo que ainda não foi profanado pelas garras da razão instrumentalizada. Dupas lamenta sua perda na cultura atual, na qual “o homem se move dentro dos próprios signos que criou por meio da tecnologia” (DUPAS, 2006, p. 108) e lembra que, antigamente, ele fazia a humanidade pensar. Albert Einstein, por sua vez, considerava-o como a emoção suprema:

A coisa mais bela que podemos experimentar é a sensação do mistério. É a emoção fundamental que está no berço da verdadeira arte e da verdadeira ciência [...] o mistério da eternidade da vida, e o presentimento da maravilhosa estrutura da realidade, juntamente com o esforço sincero para compreender uma porção, mesmo que seja sempre tão minúscula, da razão que se manifesta na natureza (EINSTEIN apud CAPRA & LUISI, 2014, p. 345).

Lima Filho ressalta que o mistério é inerente à condição humana, que, em suas mais profundas questões, nunca se limita ao reducionismo da razão:

[...] a disposição produtiva da Modernidade confere ao destino do homem uma direção de “mão única” para se viver, para acercar-se de tudo, de modo que a sempre misteriosa abertura da condição humana se reduza a um específico e determinado

modo uniformemente inteligível e controlável de olhar a vida, desconsiderando o mistério profundo do ser, a cuja “clareira” o homem se expõe (LIMA FILHO, 2005, p. 101).

Nesse sentido, o autor brasileiro é corroborado por Campbell, que enfatiza que o discurso da racionalidade, imperante atualmente, não passa de mais uma crença:

A fé nas Escrituras da Idade Média, a fé na razão do Iluminismo, a fé na ciência do filisteu moderno pertencem hoje igualmente apenas àqueles que ainda não fazem nenhuma ideia de quão misterioso, na realidade, é o próprio mistério de si mesmos (CAMPBELL, 2010, p. 516).

E o filósofo Emile Cioran, com seu trivial ceticismo, atina com precisão para o fato de que o falatório, na atualidade, é uma fuga para o vazio, pois, ao se devassar os mistérios necessários à condição humana, tem-se como resultado o empobrecimento de sua experiência:

Se com cada palavra obtemos uma vitória sobre o nada, é apenas para melhor sofrer seu domínio. Morremos em proporção às palavras que lançamos em torno de nós...Os que falam não têm segredos. E todos nós falamos; nos traímos, exibimos nosso coração; carrasco do indizível, cada um esforça-se por destruir todos os mistérios, começando pelos seus. E se encontramos os outros, é para aviltar-nos juntos em uma fuga para o vazio, seja no intercâmbio de ideias, nas confissões ou nas intrigas (CIORAN, 1989, p. 25).

Nas artes, dada a sua polissemia, o segredo e o mistério assumem papel constituinte. Quanto mais camadas de profundidade uma obra apresenta, maior a sua riqueza, pois maior a possibilidade de fruição que oferece ao apreciador. Talvez não seja precipitado afirmar que a maior qualidade de uma obra de arte seja justamente o mistério que ela guarda em si e que não pode ser desvendado a uma primeira vista ou experiência com ela.

Em uma grande obra há sempre algo recôndito que, mesmo após sobreviver por gerações ou séculos, continua a emanar interesse. São os silêncios múltiplos e, possivelmente, infinitos, latentes em uma grande obra, que garantem a sua chama duradoura, em contraposição às fugazes fagulhas das modas passageiras.

Obviamente, a apreciação ou não de uma obra depende, em grande medida, do *Zeitgeist* da cultura em que está inserida. A arte jamais pode ser separada da cultura e do meio social em que ocorre, pois é seu reflexo e vice-versa. Por isso, os seus mistérios, muitas vezes, estão imbricados com as suas conexões com outros campos da vida. Aliás, é muito comum que algumas obras de arte passem despercebidas por uma geração e sejam (re)descobertas e cultuadas em tempos vindouros. Esse é mais um dos silêncios que uma obra pode apresentar:

o que parece não representar nada agora pode, simplesmente, estar em estado de espera pelo momento certo para a sua verdadeira e mais profunda expressão.

A propósito, o próprio trabalho do artista criador é, necessariamente, um mergulho no mistério. A criação é sempre um segredo, até mesmo para o seu genitor, pois, mesmo para os artistas que trabalham de maneira mais determinista, ainda assim eles não podem ter controle quanto à receptividade de sua obra pelo público, dada a sua polissemia. Leopoldo e Silva captou de maneira abrangente essa questão ao dizer que:

[...] aquele que deixa o mundo comum e acede à dimensão intuitiva encontra primeiramente a impossibilidade da fala e a inexorabilidade do silêncio. Depois virá a luta pela expressão e o trabalho da obra, que nunca romperão totalmente o silêncio (LEOPOLDO E SILVA, 2014, p. 226).

Aliás, tal consideração evidencia a proximidade que existe entre a criação artística e a expressão mística. O artista, quando em processo criativo, perscruta suas respostas mergulhando em sua interioridade, guiado pela intuição, tal qual um xamã que busca, penetrando, em transe, no mundo dos espíritos, as soluções para as questões de seu povo.

O mistério pode, também, se apresentar na superfície, como elemento constituinte da própria trama de uma obra, como é bastante comum no cinema e na literatura: segredos explícitos. Os filmes de suspense e a literatura fantástica são dois exemplos dessa ocorrência.

As artes plásticas também apresentam exemplos de trabalho direto com o mistério, como é o caso dos pintores simbolistas.

Os pintores simbolistas do final do século XIX, místicos, muitas vezes rosa-cruzes, acreditavam que o mundo é cheio de sinais silenciosos abrindo-se para abismos de sabedoria e de conhecimento não ditos. Revelam mistérios impossíveis de ser compreendidos, mas o fato de serem incompreensíveis não significa a impossibilidade de nos unir a esses mistérios (COLI, 2014, p. 427).

O surrealismo também traz em suas obras um forte teor de mistério, porém, é na Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico que esse elemento aparece em sua plenitude. Nas obras dessa fase produtiva de De Chirico há a predominância de alguns elementos característicos: praças vazias, profundidades recuadas, pequenez das figuras humanas, sombras que parecem ter vida própria, prédios de tamanhos monumentais e inverossímeis, perspectivas múltiplas (vários pontos de fuga), elementos quase oníricos, estátuas, figuras mitológicas, manequins e amplos espaços vazios. Tais características remetem a uma sacralização do comum, uma exaltação do significado que está oculto nas coisas do mundo às quais a vida moderna, dominada pela racionalização, não permite parar e contemplar. É uma

busca pela “singularidade misteriosa das coisas”, como argumenta Magdalena Holzhey (2006, p. 7).

Nessas obras a arquitetura assume um forte perfil expressivo, com a imensidão dos prédios e com as marcantes sombras que projetam. As figuras humanas, quando há, são quase insignificantes, esmagadoramente pequenas diante das construções e dos vazios que as rodeiam, minúsculas, distantes, sem poder. Tudo isso se configura de tal maneira que se enfatizam a solidão, o mistério e o enigma por trás das coisas. Lembrem, aliás, alguns cenários naturais, tal como algumas formações rochosas que dão a impressão de imensidão e mistério, diante dos quais a figura humana se apresenta como desproporcionalmente pequena.

De acordo com Holzhey (2006, p. 8), a obra de De Chirico destaca as coisas de seus contextos (os quais lhes incutem sentidos e significados específicos), deixando-as a sós na integridade de suas próprias existências, exibindo, assim, sua natureza enigmática. Sua Pintura Metafísica empreende uma busca pela alma secreta das coisas. Há, aí, uma semelhança com a música silenciosa de Cage, no sentido de que, em *4'33"*, o silêncio opera uma espécie de ressacralização em relação aos sons do cotidiano, permitindo que eles sejam como eles são realmente, em si, e não como são interpretados contextualmente, como afirmava o compositor estadunidense. A pintura de De Chirico e o uso do silêncio na música evocam o enigma que há nas coisas do mundo, frequentemente despercebidas pela falta de atenção do olhar e do ouvido no cotidiano.

A Pintura Metafísica de De Chirico, como ressalta Holzhey (2006, p. 88), é obra de um “artista-filósofo que medita sobre os mistérios do mundo e sobre sua própria existência”, na qual o “vazio e a ambiguidade das suas imagens suscitam associações no íntimo do espectador” (HOLZHEY, 2006, p. 61). Nela o mistério assume o papel de matéria prima para a expressão artística.

A derrocada do valor do mistério na cultura ocidental se deu, principalmente, a partir da Revolução Industrial, em consequência da progressiva transformação da noite em dia, propiciada pelas diversas alterações ocorridas e pelas tecnologias criadas a partir de então, como pontua Roger Ekirch (2021): “a profissionalização da polícia, as atividades comerciais noturnas, o trabalho noturno e, sobretudo, a melhora da iluminação doméstica assim como a das vias públicas tornaram, então, a noite cada vez menos escura”. A ascensão da iluminação é concomitante e possui a mesma causa da ascensão do ruído. A iluminação noturna possibilitou a colonização da noite pelo trabalho e atividades de lazer que, conseqüentemente, povoaram com ruídos um período do dia no qual predominava o silêncio. Há uma relação de

proximidade entre ausência de iluminação e qualidade sonora, como afirma Schafer: “Por causa da escuridão na qual todos os sons são inesperados, os sons ouvidos à noite afetam o ouvinte de um modo muito mais emocional do que aqueles ouvidos de dia” (SCHAFER, 2019, p. 74).

Trata-se, pois, de mais um indício da dominância do arquétipo da luz na cultura do Ocidente. Wisnik ressalta que há um paralelo significativo em relação ao Oriente, que trata esses dois elementos a partir de um proporcionamento bastante diferente. Em referência a isso, o autor alude à “especial importância que os orientais atribuem à relação entre luz e sombra – em que a luz é uma presença discreta que surge para valorizar a sombra, por oposição à adoração ocidental da luz onipresente da razão” (WISNIK, 2014, p. 418).

O mistério mostra-se, portanto, como um elemento indispensável para a experiência humana e não pode ser tratado como algo negativo, a ser eliminado. Ele é uma das manifestações do silêncio e, diante do falatório descontrolado e da obrigação de se mostrar, prevalentes na atualidade, faz-se necessária a sua recuperação. Tal compreensão deixa notório que, além de Gaia e do deus do silêncio, Harpócrates, é necessário, também, o resgate de uma divindade lunar, da noite e do mistério, para equilibrar o domínio apolíneo entre os arquétipos constelados na psique ocidental²³⁰.

6.2.2.3 O silêncio que cura e os templos de silêncio

Tal qual discutido no capítulo quatro, o silêncio, como sinônimo de tranquilidade, tem sido considerado como portador de benesses para a saúde humana. Ambientes naturais com sons em baixa intensidade apresentam o potencial de promoção da saúde e do bem-estar humanos, possibilitando a restauração do estado de equilíbrio do organismo diante de estados de estresse. Parques e florestas no perímetro urbano apresentam-se como importantes espaços que se contrapõem aos seus entornos ruidosos e, assim, podem atenuar a exposição ao ruído e diminuir o risco de efeitos auditivos e não auditivos à saúde dos frequentadores. Um dos exemplos mais notórios é o dos jardins japoneses, nos quais Cerwén destaca a presença dos *quiet sounds*, que exigem audição atenta para se captar a sua sutileza e seus mínimos detalhes.

Aqui se entra no extremo oposto à concepção negativa do silêncio, que o considera como associado à morte. Este é, pelo contrário, um silêncio que reanima, que cura, que gera vida:

²³⁰ Nesse tocante, Maffesoli (2010, p. 64) proclama que, com a recuperação do vigor selvagem, próprio da humanidade, também se abrirá caminho para a figura de Dionísio, “arquétipo da sensibilidade ecológica”.

Na vida acelerada que vivemos, há excesso de informação sonora. Um ruído constante cansa, produz estresse e traz a necessidade de repouso do sistema auditivo e da mente. Nesse caso, o silêncio atua como um repositório de energias e, portanto, de vida. (FONTERRADA & CARNELÓS FILHO, 2011, p. 138).

O silêncio propicia equilíbrio psicológico. A simples suspensão da carga de estímulos que sobrecarrega o corpo – sem que muitas das vezes as pessoas percebam, por estarem acostumadas com a saturação sonora – já propicia alívio, ainda que, por falta de costume, possa incomodar a princípio, como pontuam Fonterrada e Carnelós Filho:

O silêncio nos expõe a nós mesmos, experiência que, às vezes, assusta. Mas se conseguirmos enfrentar o desconforto inicial, logo nos daremos conta de que a experiência do silêncio é positiva; livra a mente de excessos, ajuda a trazer equilíbrio, paz, organização. Fazer orações, meditar, relaxar, preparar-se para dormir, são atividades mais bem realizadas em silêncio (FONTERRADA & CARNELÓS FILHO, 2011, p. 138).

Sutton salienta que, na prática da musicoterapia, o silêncio assume importante papel, tanto para se estabelecer contato com o paciente, quanto para prover o seu desenvolvimento como pessoa (SUTTON, 2005, p. 382) e funciona como um processo, mais que um fim, que possibilita a construção de um espaço compartilhado entre ambos, profissional e paciente (SUTTON, 2005, p. 387).

Gilberto Safra identifica a busca do silêncio na psicoterapia, por parte de pacientes consternados pelo ambiente hostil da contemporaneidade e que desejam encontrar o “silêncio de si”:

Na atualidade, encontramos com grande frequência pacientes que anseiam pelo silêncio, pela não-nomeação, pelo não representável. Questões decorrentes do mal-estar contemporâneo que se caracteriza pelo eclipse do silêncio e do ser (SAFRA, 2009, p. 79).

Ainda segundo o autor, essa inquietação é marcada pelo desejo de vínculo e de presença, permeados por silêncio: “Nesse horizonte encontramos pessoas que se sentem atordoadas pela funcionalidade de tudo e que anseiam pelo encontro humano em que o rosto possa ser silêncio. Silêncio que seja hospitalidade, não indiferença” (SAFRA, 2009, p. 79).

As considerações de Safra fazem lembrar a busca pela ataraxia empreendida pelos epicuristas, estoicos e cétricos. A ataraxia era compreendida como a “falta de perturbação na alma” (OLIVEIRA & GURGEL, 2012, p. 20), um estado de tranquilidade obtido a partir do afastamento dos distúrbios, por meio do controle dos medos e desejos. A meta proposta por

esses filósofos – a busca pela felicidade – era que a pessoa alcançasse um estado no qual não estivesse mais escravizada pela busca contínua por prazeres fugazes e por paixões arrebatadoras. É, enfim, um estado de silêncio, porém, não de apatia.

O cultivo do silêncio e a convivência intencional com ele são fatores que levam a (ou são consequência de) um maior nível de autoconhecimento, pois induzem a pessoa a se perceber, a ouvir o próprio corpo, a compreender os seus ritmos, o seu movimento e captar sinais de que, de outra maneira, não se conscientizaria de sua presença ou mesmo de sua existência. Os sons ouvidos por Cage na câmara anecoica, oriundos de sua circulação sanguínea e de seu sistema nervoso, são um exemplo disso. Essa autoconsciência quanto ao próprio corpo que a experiência de ouvir o silêncio propicia é algo bastante importante para o autocuidado quanto à própria saúde, particularmente em um mundo que induz as pessoas a construir as suas percepções de fora para dentro. Muitas enfermidades podem ser evitadas ou, ao menos, atenuadas, quando a pessoa adquire conhecimento de seu próprio corpo, por meio da atenção ao que os sentidos revelam. É nesse sentido que Prado (2016, p. 56) salienta que há uma “produção do sujeito por meio do silêncio” e, de maneira aproximada, Corbin (2018, p. 3) argumenta que sermos silenciosos nos faz sermos nós mesmos. O convívio com o silêncio é uma experiência que transforma a pessoa. Gradualmente ela o incorpora em si, descobre suas potencialidades e aprende a viver com ele e nele.

Quanto à questão levantada da produção do sujeito por meio do silêncio, há uma experiência pela qual passei que é bastante elucidativa. Há alguns anos ofereci uma atividade de formação coral em um Centro de Atenção Psicossocial, na cidade de São Bernardo, para os usuários da unidade e para a comunidade local. Quando encerrei a atividade, uma trabalhadora do local me contou que um dos participantes do coro era um usuário que frequentava a unidade há anos, mas que, no entanto, até aquele momento, jamais aceitara qualquer oferta da equipe para se engajar nas atividades. Em decorrência do comprometimento causado pela enfermidade mental, era uma pessoa cujos canais de comunicação com o mundo estavam bloqueados. A minha havia sido a primeira atividade em que ele tomara parte. Sua participação, ainda que tivesse sido em silêncio, representou um momento significativo de resgate de uma pessoa para o convívio com a coletividade, para a vida. A música que praticávamos, de alguma forma, tocava em algo profundo naquele ser humano e o convidava a estar junto, a encontrar forças para romper seu isolamento, mesmo que momentaneamente, como em nenhuma outra atividade acontecera. Trata-se de um exemplo exuberante de que o silêncio não é sinônimo de morte, mas, sim, dependendo da ocasião, um verdadeiro caminho e convite para a vida.

Faltam hoje locais onde o silêncio possa ser experimentado. Nesse sentido, Schafer fala sobre a necessidade dos templos de silêncio, “[...] ambientes onde os sons são notados mais facilmente por conta de sua escassez” (SCHAFER, 2019, p. 11), e lembra que antigamente eles eram acessíveis:

Em certas épocas, a calma era um precioso artigo, um código não escrito de direitos humanos. O homem mantinha reservatórios de silêncio em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia as escuras e silenciosas abóbadas das igrejas e bibliotecas, ou a privacidade da sala de visitas e do quarto de dormir. Fora do burburinho das cidades, o campo era acessível, com seus serenos sussurros de sons naturais. Havia ainda os dias tranquilos. Os dias santos eram mais silenciosos antes de se tornarem feriados (SCHAFER, 2011a, p. 352).

Na mesma perspectiva, Zuboff realça que atualmente, sob o capitalismo de vigilância, tal experiência tem se tornado algo impossível:

A necessidade humana de um espaço de refúgio inviolável tem persistido em sociedades civilizadas desde os tempos antigos, mas agora está sob ataque na medida em que o capital de vigilância cria um mundo “sem saída” com profundas implicações para o futuro humano nesta nova fronteira de poder (ZUBOFF, 2021, p. 37).

A autora compara a sociedade atual a uma colmeia na qual as pessoas circulam e se sociabilizam pelas redes sociais que as mantém alinhavadas à sua estrutura e evoca a necessidade de se buscar um refúgio da pressão social prevalente.

Dentro da colmeia, é fácil esquecer que toda saída é uma entrada. Sair da colmeia significa entrar naquele território que está além, onde se encontra refúgio da pressão social cuja sintonia é ajustada de modo artificial por outros. A saída deixa para trás o ponto de vista do Outro em favor da entrada num espaço no qual o olhar de cada um pode finalmente se voltar para dentro. Sair significa entrar no lugar onde um eu pode nascer e ser nutrido. A história tem um nome para esse tipo de lugar: *santuário* (ZUBOFF, 2021, p. 559).

Vive-se, hoje, em um mundo de pressão e opressão constantes, um mundo que esmaga as individualidades, governado pela biopolítica que disciplina os corpos e um mundo que nega direitos para uma imensa parcela da população, enquanto disciplina os demais nas redes de desejos artificialmente alimentados pelos aparatos ligados à grande indústria do consumo. É, enfim, um mundo que produz estresse e doenças, entre elas aquelas decorrentes dos efeitos auditivos e não auditivos. A necessidade de santuário talvez nunca tenha sido tão necessária

para se fugir dessa colmeia à qual se refere Zuboff, um espaço no qual a pessoa possa olhar para dentro de si, que possa ser livre, que possa ficar em silêncio consigo mesma.

A abadia cisterciense, referida anteriormente como pertencente a uma das poucas tradições perenes de silêncio sobreviventes no Ocidente, é um significativo exemplo de um templo ou santuário de silêncio. A impressão de sacralidade do silêncio é marcante. O tempo parece adquirir outro sentido, não de uma contagem matemática de segundos, minutos e horas, mas de uma qualidade particular que faz desaparecer a pressa característica que habita no íntimo de um cidadão como eu. Depois de um ou dois dias, a vontade de falar desaparece e passa a ser sentida como desnecessária, pois se percebe claramente que há sons demais no mundo. Surge um desejo de ouvir a paisagem sonora sem interrupções, de testemunhar a beleza sonora que preenche um ambiente sônico como aquele, sem a intenção de deixar os seus próprios vestígios sonoros. Paradoxalmente, em um templo de silêncio, o som adquire seu valor máximo.

Desse modo, a tarefa de reconquistar o silêncio, necessariamente, deve incluir a criação de santuários ou templos de silêncio como o exemplo da abadia cisterciense ou, ao menos, refúgios como os que os arquitetos paisagísticos projetam em meio aos centros urbanos. Se o resgate do silêncio precisa ocorrer a partir da transformação das pessoas em seu interior, por outro lado, também é necessário que se erijam espaços destinados ao seu culto, de maneira a firmar a sua presença como algo de reconhecido valor em uma sociedade.

6.2.2.4 *Ma* e o silêncio fundante

Há um fundo de silêncio sobre (ou em meio a) o qual a vida opera. Mesmo que se viva envolto em sons, a vida de cada indivíduo é regida por silêncios, como um instrumentista em uma orquestra que, apesar de tocar seus sons emaranhando-os na rede de sons dos demais – pois a música, ainda mais quando é tocada por vários instrumentos simultaneamente, é um fenômeno sistêmico, em rede –, ainda assim, sua participação não é contínua. Ele toca, silencia, volta a tocar, silencia novamente e assim por diante. A participação de cada um nos sons do mundo é relacional. Cada indivíduo é apenas uma voz entretecida na teia da paisagem sonora resultante. O silêncio é onipresente, não há porque temê-lo. Ele é fundante, responsável pelo sentido na linguagem, na música e, também, na vida. Uma nova cultura para o som é necessária, de maneira a superar o preconceito da concepção negativa do silêncio em prol da consciência de seu papel fundante.

No caso da música, uma vez que o silêncio está presente e permeia toda e qualquer obra (ou processo musical), nos espaços entre frases, no intervalo entre movimentos e seções, nas cadências e fermatas etc., pode-se dizer que compor uma obra – e também interpretá-la, pois a interpretação também cria, aumenta, diminui ou anula silêncios propostos ou não propostos pelo compositor – é fazer a gestão dos silêncios que se quer ou não que sejam escutados. Isto faz pensar que quem está no comando é o silêncio e não o som, pois, se não se produzir nenhum som, é o silêncio que prevalecerá. É necessário inverter a visão do senso comum a respeito da relação entre música e silêncio. Embora a concepção dominante de música seja centrada nos sons, no fundo, o que se faz ao criar uma obra/performance musical é preencher (apagar?) partes do contínuo silencioso da existência.

É necessário que tais questões se tornem parte das preocupações musicais e, em especial, que sejam acrescentadas aos currículos do campo da educação musical. O silêncio tem sido tratado na música ocidental como algo a parte, como um resto, pouco mencionado. Não se trata de simples pausas, ausências de som. O silêncio precisa ser trazido para o primeiro plano do pensamento e das preocupações dos fazedores de música, pois ele está de par a par com o som, sempre. Não há sentido musical sem o silêncio.

Por outro lado, o conceito de *Ma*, da música japonesa, garante àquela tradição uma relação bastante diferente entre som e silêncio, como salienta Sakamoto:

Tanto o som quanto o silêncio são diversos e significativos na tradição musical japonesa. Uma qualidade de silêncio mais alta é infinitamente capaz de realçar uma qualidade de som mais alta; portanto, som e silêncio são iguais²³¹ (SAKAMOTO, 2010, p. 30).

Trata-se de uma concepção sonoro/musical contextualizante, que compreende som e silêncio como fenômenos conectados. Aqui, mais uma vez, se flagra a aversão ocidental à natureza, pois, o ocidental prioriza aquilo que é produzido pelo homem, neste caso, o som. O silêncio (ou som não intencional, como caracterizava Cage) é o resto, o que não é do homem e, portanto, da natureza. Por isso, o silêncio é rechaçado.

O conceito de *Ma* japonês se refere ao silêncio que rodeia cada som, dando-lhe seu significado complementar. Não é um silêncio absoluto, mas, sim, a vizinhança do som, que o influencia assim como, na fala, a pronúncia de uma vogal e consoante são mutuamente influenciadas em sua conjunção – um *e* soa diferente se estiver precedido por um *p* ou por um

²³¹ Both sound and silence in traditional Japanese music are diverse and significant. A higher quality of silence is infinitely able to enhance a higher sound quality; therefore sound and silence are equal.

b ou por um *s*. Dessa forma, nessa concepção, som e silêncio são complementares, um influencia o outro. Cortar/eliminar o silêncio que precede ou sucede um som seria castrar a experiência sonora. O silêncio, nesse cenário, não é ausência, mas, sim, presença e complementaridade.

O silêncio em *Ma* é constituinte. Antecede, permeia e sucede os eventos sonoros. Lima Filho capta essa mesma concepção, porém, ao fazer uma analogia entre uma jarra de barro e seu vazio constituinte:

A jarra de barro (...) mostra-se evidentemente como algo que é um receptáculo, mas que “esconde” em si mesmo um vazio que não é habitualmente percebido, mas que faz com que a jarra seja jarra, ou melhor, este vazio é o recipiente do receptáculo, velado dentro da parede visível da jarra. Assim, o vazio também compõe a totalidade da coisa. A coisa é composta, numa realidade indissociável, simultaneamente pela sua vigência e pela sua reserva. É isto que parece incompreensível à ciência moderna (LIMA FILHO, 2005, p. 84).

É a essa complementaridade que Wisnik se refere ao comparar o Oriente ao Ocidente:

A capacidade que os orientais têm de preencher os ambientes sombrios de significado corresponde, em outros termos, à sua particular compreensão do espaço a partir do vazio, e não das superfícies sólidas. Eis aí mais um traço de distinção decisivo em relação ao Ocidente (WISNIK, 2014, p. 417).

Ma reflete a concepção oriental que integra e dá sentido para elementos como o vazio, o escuro e o silêncio, conectados em um horizonte de significado que é mais amplamente exemplificado pelo conceito chinês de *yin* e *yang*, os opostos complementares. Não há vazio sem o pleno, nem escuro sem a luz e tampouco silêncio sem o som. Não se trata de um *ou* outro desses opostos, mas, sim, de um *e* do outro, que se alternam periodicamente, cada um assumindo a preponderância ao seu tempo e, em seguida, cedendo lugar para o outro, em um processo contínuo, tal qual a sucessão entre dia e noite.

O silêncio é fundante, pois ele se coloca como elo e, ao mesmo tempo, como partícipe, interpenetra o som, garante a sua compreensão: “É o silêncio entre as palavras que dá sentido à fala, e o mesmo acontece com o pensamento” (NOVAES, 2014, p. 20). Como Cage concluiu, não há interrupção entre som e silêncio, há um *continuum*. Orlandi identifica essa indissociabilidade como a característica fundamental na construção do discurso:

Assim é que vemos a relação entre palavra e silêncio: a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos

sentidos no silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem (ORLANDI, 2007, p. 25).

Fonseca-Wollheim lembra que, além de Cage, outros músicos ocidentais, como Claude Debussy e Miles Davis, reconheceram o papel fundante do silêncio em sua arte: “Debussy escreveu que a música não está nas notas, mas nos espaços entre elas. Em uma maneira similar, Miles Davis disse, ‘não são as notas que você toca; são as notas que você não toca’”²³² ²³³(FONSECA-WOLLHEIM, 2019). A autora conclui dizendo que é nos momentos de silêncio que “a escuta realmente ouve a si mesma, e ao mundo como um todo”²³⁴ (FONSECA-WOLLHEIM, 2019).

Ao refletir, também, a respeito da importância do silêncio na música, John Paynter chega a conjecturar que o compositor que trabalha com o silêncio, na verdade, atua de maneira aproximada a de um escultor do silêncio: “Assim como o pintor e o escultor exploram as propriedades espaciais, o compositor, hoje, explora as propriedades do tempo – que pode ou não conter sons”²³⁵ (PAYNTER, 1970, p. 61).

A reflexão a respeito do papel fundante do silêncio leva a perceber que, ainda que haja uma guerra da indústria do consumo contra ele, que tenta eliminá-lo de todas as maneiras, por outro lado, mesmo nesse mundo saturado de sons, banhado por um fluxo interminável de estimulação, o silêncio jamais está ausente, pois, se assim fosse, não seria possível reconhecer mais sentido em nada. Seja na comunicação ou na música, o ser humano interpreta, inevitavelmente, as pausas ou silêncios na comunicação, como argumenta Fonseca-Wollheim:

Reconhecemos a pausa prenhe, o silêncio atordoante, a calma expectante. Um pequeno atraso em uma resposta pode revelar hesitação ou mágoa, ou nos fazer rir. Uma escuta mais atenta mostra que o silêncio musical é, indubitavelmente, eloquente²³⁶ (FONSECA-WOLLHEIM, 2019).

²³² Há muito tempo atrás, quando eu era estudante de clarinete no Conservatório de Guarulhos, o professor, Antonio Inácio, recomendava algo semelhante, nas aulas de improvisação jazzística: ele dizia que quanto mais espaço conseguíssemos manter entre uma entrada e outra (mais silêncio), maior qualidade nossas improvisações adquiririam em meio ao grupo. Ele enfatizava que não era a quantidade de notas ou de entradas que tornaria nossa improvisação valorosa, mas, sim, a qualidade dessa entrada e quanto menos tocássemos, melhor.

²³³ Debussy wrote that the music is not in the notes, but in the spaces between them. In a similar vein, Miles Davis said, “It’s not the notes you play; it’s the notes you don’t play”.

²³⁴ It is in those spaces that listening really listens to itself, and to the wider world.

²³⁵ Just as the painter and the sculptor exploit spatial properties, so the composer today exploits properties of time – which may or may not contain sounds.

²³⁶ We recognize the pregnant pause, the stunned silence, the expectant hush. A one-beat delay on an answer can reveal hesitation or hurt, or play us for laughs. A closer listen shows musical silence to be just as eloquent.

Essa característica aludida pela autora, referente ao silêncio sugerir determinados estados no ser humano, remete à psicologia da Gestalt, no tocante ao conceito de isomorfismo psicofísico, um fenômeno que, segundo Wolfgang Köhler, ocorre quando “as unidades da experiência correspondem a unidades funcionais nos processos fisiológicos ocultos” (KÖHLER, 1980, p. 41), ou, nas palavras de Rudolf Arnheim, “a semelhança de estrutura em meios materialmente díspares” (ARNHEIM, 2004, p. 235).

Compreendido em sua característica fundante, talvez o silêncio difira do *parergon*, de Derrida, no sentido de ir além desse conceito, pois ele (o silêncio) não é apenas uma moldura (VENANCIO, 2016, p. 210), algo externo. Ele faz parte da arte, complementa, se afasta, estabelece oposição, se integra. Vive tanto na moldura quanto entre os sons e em seu interior.

O silêncio, portanto, é onipresente, como conclui Duarte: “Resta sempre o silêncio. Não o consumimos por completo com palavras. Ele é mais vasto, é o que resta mesmo quando queríamos preencher tudo de sentido” (DUARTE, 2014, p. 150). O silêncio, como ressalta Schafer, é “a grande e magnífica tela de fundo sobre a qual se esboçam as nossas ações, sem o que permaneceriam incompreensíveis ou não poderiam sequer existir” (SCHAFER, 2011a, p. 357).

(Re)Estabelecer o silêncio na cultura contemporânea implica na compreensão de que som e silêncio são interconectados. Não há cisão entre esses dois fenômenos.

6.2.2.5 Entre a Estética e a Política: o silêncio como caminho para a alteridade

No livro *De segunda a um ano*, ao relatar as incompreensões dos músicos na interpretação de seu concerto para piano, Cage diz que seu problema se tornara mais social do que musical (CAGE, 2013, p. 136). Alberto Andrés Heller projeta essa questão para a concepção de silêncio de Cage, na qual identifica um fenômeno ético e social:

Essa questão “social” se mostra em Cage de duas formas (ambas interligadas): uma relacionada com a sociedade de forma geral e global (onde ele se ampara especialmente nas ideias de Buckminster Fuller e de Marshall McLuhan – palavras como *aldeia global* e *ecologia* tornam-se temas constantes em seus escritos), e outra gerada no contexto dos processos artísticos (no acontecimento, na performance, na interação espontânea com a contingência, nos processos de atualização). A proposição (estética) de deixar que os sons sejam eles mesmos é (e)levada à categoria ética: deixar também as pessoas serem elas mesmas. E isso significa: aceitação da alteridade. O acaso nos confronta com o estranho, com o outro, e a questão é o “*quão imediatamente você vai dizer Sim a qualquer imprevisibilidade*”, o quão imediatamente você vai dizer sim ao outro, seja esse outro um som ou um sujeito (HELLER, 2008, p. 123).

Martin corrobora Heller ao dizer que Cage afirmava que fazia música não para se expressar, mas, sim, para mudar a sua mente. Ele acreditava que mudar a mente é uma abertura para se mudar a sociedade e, portanto, fazer música seria uma forma de mudar o mundo (MARTIN, p. 15-16). Trata-se, portanto, de uma postura que imbrica a música com a política.

Existe, por conseguinte, uma importante relação entre silêncio e alteridade. Não se escuta o silêncio. Faz-se silêncio para se escutar o mundo, ou seja, para se escutar o outro. O silêncio, portanto, é uma ferramenta de alteridade. Em outras palavras, é um caminho de acesso ao outro. Não existe o silêncio absoluto, existe o meu silenciar para escutar o não eu (inclusive o interno). Reforça-se, aqui, a proposição de Lapoujade, quanto à função política do silêncio: “fazer existir o que é sem voz, sem visibilidade” (LAPOUJADE, 2014, p. 165). E isso é totalmente o oposto da concepção do senso comum a respeito do silêncio político, imaginado como censura ou negação de manifestação.

As constatações de Heller e de Martin, quanto às intenções políticas na obra de Cage, são demonstrações de que Dugal McKinnon, em seu artigo *Dead silence: ecological silence and enviromentally engaged sound art*, se equivocou ao alegar que a preocupação de Cage era voltada apenas para os sons em si, em detrimento de suas conexões com o meio. Quando Cage conclama a permitir que os sons sejam eles mesmos, ele não está censurando as interconexões sóciopolíticas do som, mas, sim, criticando, em termos estéticos, as amarras da música europeia que insistiam em encapsular cada som em uma função tonal ou em uma série. Para além da relação com a alteridade, Crooks vislumbra mais uma projeção política na obra do compositor de *4'33''* quando propõe que é possível se fazer uma leitura alternativa do silêncio de Cage como uma reação ao McCartismo da década de 1950, expressando, diante da pressão anticomunista então vigente, um estado de negação e indiferença a partir do uso do silêncio e da defesa da não intenção e da indeterminação (CROOKS, 2011, p. 32).

A propósito, McKinnon também se enganou ao fazer a mesma atribuição à ecologia sonora, pois, como tem sido demonstrado ao longo deste texto, ela é inseparavelmente imbricada com, no mínimo, preocupações sociais, políticas, ambientais, musicais, sanitárias, psicológicas e educacionais. Se a preocupação central da ecologia sonora fossem apenas os sons e a questão estética, ela não poderia ser considerada uma área interdisciplinar, seria apenas um apêndice da música. Além do mais, a ecologia sonora, como um ramo da ecologia, tem como preocupação central o equilíbrio e, em sua especificidade, trata do equilíbrio entre humanidade, sociedade e natureza. A ecologia trata da relação com o outro, seja esse outro

uma espécie não humana ou um ser humano de outra classe, etnia, ideologia etc. E se, tal como nesta pesquisa, for considerado o escopo da ecologia profunda e da ecosofia, a alteridade será trazida para o foco com ênfase ampliada e, dessa maneira, o equívoco de McKinnon se tornará ainda mais notório.

Cage não foi o único a vislumbrar a associação entre silêncio e alteridade. Prado identifica a importância dessa associação na educação.

Em meio a tantos dizeres, o silêncio deve ser observado com maior cuidado entre os educadores. Além de ser constitutivo na relação com o dizer e condição fundamental da atenção, o silêncio participa ativamente do diálogo. O dizer coletivo, partilhado por muita gente, implica sobremaneira o silêncio. Para que a palavra seja parte de um processo de produção coletiva, ela precisa ressoar pelo espaço em que o silêncio é marca dos outros corpos que se conectam com o que é dito. Para que uma fala signifique e participe de um processo de produção coletiva de sentido, o silêncio deve ser a atitude fundamental de atenção dos ouvintes. O silêncio de *um* é o imperativo da significação da fala de *outro*. É fundamento da alteridade e do encontro com outros, portanto, protagonista do processo de produção de afetos e sentidos (PRADO, 2016, p. 55).

O autor argumenta que a inserção do silêncio na educação também se conecta com a priorização dos laços afetivos e da consciência corporal: “[...] uma educação para o silêncio diz respeito diretamente à intensificação do potencial de se estabelecer laços afetivos, pois aparece como elemento fundamental de corpo e linguagem no exercício da alteridade” (PRADO, 2016, p. 63).

Ainda no campo da pedagogia, é possível mencionar mais um elo entre silêncio e alteridade. Quando o professor refreia o ímpeto de autoridade e permite que o aluno possa desenvolver-se de forma relacional, adicionando ao processo de aprendizagem a sua experiência, uma conexão mais rica se estabelece. Por conseguinte, o professor não impõe a sua experiência, pois, ao silenciar, evita o desejo de “passar conhecimento” e ouve as necessidades, desejos, capacidades e limitações do aluno, além de acolher seu entusiasmo perante as descobertas, suas iniciativas, e estimular sua autoconfiança, que é gerada na interação com o mestre.

Essas concepções fazem compreender o silêncio não como ausência, mas, sim, como um fenômeno que, ao propiciar a escuta do mundo, abre acesso ao contato com o outro. A partir dessa correlação com a alteridade identifica-se, portanto, a importância de se promover o silêncio na sociedade atual, na qual o espaço público – ou seja, o bem comum – é assaltado pelos interesses individuais enquanto o espaço íntimo é invadido pelo interesse coletivo – o que é flagrante na atualidade pelo hábito de se compartilhar as atividades, opiniões e acontecimentos corriqueiros de maneira aberta nas redes sociais. Na contemporaneidade,

marcada pela cultura consumista, constata-se uma curiosa inversão da relação entre a coisa pública e a coisa privada: o espaço público foi individualizado enquanto o espaço íntimo foi coletivizado. Flagra-se, portanto, um significativo problema, pois, como ressalta Bauman, há uma importante correlação entre a manutenção do espaço público e a capacidade humana de conviver com a diferença:

É a tendência a se retirar dos espaços públicos e recolher-se a ilhas de mesmice que com o tempo se transforma no maior obstáculo ao convívio com a diferença – fazendo com que as habilidades do diálogo e da negociação venham a definhir e desaparecer. É a *exposição à diferença* que com o tempo se torna o principal fator da coabitação feliz, fazendo com que as raízes urbanas do medo venham a definhir e desaparecer (BAUMAN, 2007, p. 103).

E é justamente essa capacidade que fica prejudicada diante do falatório intenso, característico da contemporaneidade. Tal condição se evidencia nas considerações de Novaes, quando ele critica a verborragia, ao indicar que esse hábito é caracterizado por uma fala infinita, e que, por isto, não é direcionada a ninguém, pois o outro não é considerado, haja vista que o que se deseja é tão somente falar, mas não dialogar (NOVAES, 2014, p. 19). Dessa forma, a fala infinita abdica da relação social, pois não considera o outro, deixando, assim, de realizar a alteridade. A verborragia é sintoma de passividade, característica de quem cede aos ditames instintivos da impulsividade – típico de alguém que não conquistou sua individuação.

Esta é, pois, a necessidade de se escutar o outro: expor-se à diferença, pois, como ressalta Canclini, “conhecer o outro, porém, é lidar com sua diferença” (CANCLINI, 2015, p. 242).

E, intrinsecamente conectada com a questão da alteridade, a falta do silêncio também se faz presente no problema da construção das subjetividades no tempo atual, como avalia Giacoia Junior:

[...] para onde quer que olhemos o que vemos são homens e mulheres controlados em suas formas ou territórios de subjetivação, tanto maior controlados lá onde, em aparência, fazem-se passar, pelo discurso e gestuália, como emancipados e rebeldes contestadores. Nesse panorama, talvez possamos descobrir no silêncio, nessa inaudita afinação da habilidade para ouvir e para comunicar-se genuinamente com outrem, uma (ainda que tibia) forma de resistência à avalanche dos discursos e às técnicas de dominação e controle (GIACOIA JUNIOR, 2014, p. 87).

A relação com a alteridade é mais um dos fatores que evidenciam que o silêncio funciona como um elo entre a Estética e a Política. Reconhecer essa relação será um importante passo rumo à recuperação do silêncio para a cultura da contemporaneidade.

6.2.2.6 O silêncio e o saber sensível: descartar Descartes?

[...] não pode haver nenhum conhecimento abstrato quando não houve antes um conhecimento perceptivo. (CAMPBELL, 2010, p. 495).

O mundo adentra cada um de nós pelos canais perceptivos: ouvido, olhos, pele, nariz e boca (língua). Os sentidos são o saber primordial.

Sem dúvida, há um *saber sensível*, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 14).

O contato com o ambiente não é uma questão de escolha. Nenhum ser vivo pode se isolar de seu meio. A percepção é a faculdade que permite aos seres vivos o contato com outros corpos, seja por via direta, pelo tato e pela gustação, seja pelas vibrações que o outro corpo emite pelo ar (som), por sua visada pela luz que viaja entre ambos os corpos ou por ser tocado por uma pequeníssima parte desses corpos que viaja pelo ar e é recebida pelo olfato. Os sentidos humanos são pontes que, constantemente, estão recebendo sinais do que ocorre ao seu redor. Cada um dos órgãos da percepção, com suas competências respectivas, é, também, um meio de acumulação de conhecimento a respeito do ambiente. Se o encéfalo é a morada da mente, que elabora os conhecimentos abstratos, os órgãos da percepção são os centros de formação do conhecimento perceptivo.

Há, portanto, um saber corporal que dá base a todo o conhecimento que se obtém do mundo e que direciona as ações humanas (e, também, dos demais seres), como argumenta Duarte Junior:

[...] grande parte de nosso agir cotidiano fundamenta-se nesse saber corporal básico, primitivo em sua origem, mas com enorme potencial para ser desenvolvido e lapidado, ou seja, educado. Dirigir um automóvel, andar de bicicleta, arremessar uma bola de longa distância e “encestá-la” no jogo de basquete, bem como dançar ao ritmo de uma música, são alguns exemplos das capacidades cognoscitivas de nosso organismo, assim como distinguir odores, sabores, sons e texturas; tratam-se todas de atividades que muito pouco requerem o concurso de um pensamento abstrato elaborado, de um conhecimento cerebral e simbólico. Não se pensa ao se desviar subitamente o carro de um obstáculo inesperado, nem ao se escolher uma colônia em

vez de outra: o corpo sabe o que fazer e o que escolher nestes casos — pensar implicaria em se perder tempo e em não resolver o problema na fração temporal exigida [...] Inelutavelmente, há uma (*sic*) saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo e irredutível a simplificações e esquematizações cerebrais. O corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 131-132).

Faz-se necessário, portanto, admitir que, além do conhecimento abstrato há, também, um saber sensível.

Assim, parece pertinente estabelecer-se uma distinção entre o *inteligível* e o *sensível*, ou, em outras palavras, entre o *conhecer* e o *saber*. O inteligível consistindo em todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos eminentemente lógicos e racionais, como as palavras, os números e os símbolos da química, por exemplo; e o sensível dizendo respeito à sabedoria detida pelo corpo humano e manifesta em situações as mais variadas, tais como o equilíbrio que nos permite andar de bicicleta, o movimento harmônico das mãos ao fazerem soar diferentes ritmos num instrumento de percussão, o passe preciso de um jogador de futebol que coloca, com os pés, a bola no peito de um companheiro a trinta metros de distância, ou ainda a recusa do estômago a aceitar um alimento deteriorado com base nas informações odoríficas captadas pelo nosso olfato. Conhecer, então, é coisa apenas mental, intelectual, ao passo que o saber reside também na carne, no organismo em sua totalidade, numa união de corpo e mente. Neste sentido, manifesta-se o parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte) (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 132-133).

Duarte Junior também inclui a intuição nesse grupo dos saberes sensíveis:

Muitas vezes essa dimensão ampla do saber é referida como intuição, querendo significar um processo de tomada de decisão que transcende os limites do pensamento e seus caminhos simbólicos, um processo que se vale de todas as informações possíveis captadas do mundo por meio do corpo como um todo e que não chegam a ser inteiramente transformadas em representações abstratas em nossa mente (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 132-133).

Não obstante, a cultura ocidental deu supremacia para o conhecimento abstrato, inteligível, relegando o saber sensível a uma condição de inferioridade. Tal condição se cristaliza principalmente a partir do nascimento da modernidade e é devido, de acordo com Duarte Junior, a duas personalidades: Galileu Galilei, criador da ciência experimental moderna, e René Descartes, por dar nascimento à filosofia moderna.

A ênfase na matemática como fundamento do universo é radicalizada na obra de Galileu, que, de acordo com Duarte Junior,

[...] estuda o movimento dos corpos e lhes estabelece fórmulas matemáticas, processando uma radical transformação naquilo que se entendia por conhecimento.

Com seu método fica definitivamente estabelecido que a quantidade, a mensuração, consiste na mais fidedigna maneira de se conhecer o mundo, devendo-se desprezar as qualidades, tão afeitas aos equívocos de nossos sentidos (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 48).

O autor pontua que a contribuição de Descartes para a questão é decorrente da separação entre sujeito e objeto, da crença na matemática e, particularmente, da chamada “dicotomia cartesiana”:

Descartes, com seu método da dúvida sistemática, coloca sob suspeita as verdades até ali estabelecidas e separa a relação homem/mundo em dois pólos distintos, o do sujeito que investiga e o do objeto que se deixa investigar, bem como restringe o saber confiável àquele passível de ser expresso em números, reduzindo a natureza e as coisas do mundo à extensão, isto é, à sua dimensão mensurável. Contribui ainda com o estabelecimento da célebre “dicotomia cartesiana”, ou seja, a separação entre o corpo e a mente dos seres humanos, reafirmando a prioridade desta em relação àquele (DUARTE JUNIOR, 2000, 47-48).

O educador lembra que, ainda que hoje se atribua parte da responsabilidade do estabelecimento dessa dicotomia aos seguidores de Descartes, ainda assim foi ele o disparador desse processo: “o fato é que a partir de então os sentidos corporais passaram a ser cada vez mais colocados sob suspeita, no sentido de não conseguirem produzir um saber confiável e digno do nome” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 47-48).

Capra identifica na obra de Descartes a base sobre a qual se apoiará o trabalho de Isaac Newton: “o extremo dualismo cartesiano, opondo mente/espírito e matéria serve de base à Mecânica de Newton, alicerce da Física Clássica. Tal filosofia até nossos dias norteia o pensamento ocidental, fragmentário” (CAPRA, 2013, p. 35).

James Hillman, de maneira mais pungente, responsabiliza Descartes por promover um esvaziamento de sentido na cultura ocidental:

A morte da alma do mundo foi articulada pelo francês de educação jesuítica, bacharel, militar e cavalheiro, Descartes, que a chamou res extensa. Lá fora, como também tudo nesta sala, incluindo nossos corpos, é apenas matéria morta. Descartes, senão os 1.500 anos de Cristianismo que o antecederam, aniquilou o mundo, transformando-o numa massa sem alma, num depósito de lixo. Descartes e os cristãos inventaram o lixo, a poluição e também o consumismo. Monsieur Descartes foi ratificado por uma sociedade européia, incluindo Mr. Newton e Herr Kant — isso a despeito de Platão, Plotino, Ficino e os românticos, para quem o grande Deus Pã nunca morreu, e especialmente Spinoza, para quem Deus e o mundo eram uma substância que existe, cujo mundo era absoluta e completamente almadado, espiritualizado e divinizado — ou, em nossa pobre linguagem secular, catequizado (HILLMAN, 1993, p. 111-112).

Como fundadores da modernidade, esses pensadores contribuíram para o estabelecimento da “superstição científica” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 53) que, ao longo dos últimos séculos, veio gerando problemas que hoje, acumulados, instauraram uma situação de crise generalizada à qual a contemporaneidade não pode mais relutar em dar uma resposta.

[...] nossa modernidade veio primando por operar um apartamento entre corpo e mente, na esteira do pensamento de Descartes, o que acabou por nos acarretar uma série de problemas, os quais culminam hoje na severa crise por que atravessa a nossa civilização. Tal crise, segundo já anotado, consiste, portanto, num estado de coisas que em boa medida decorre dessa maneira exclusiva de se conceber o conhecimento humano, maneira alicerçada na separação metodológica entre sujeito e objeto, como decorrência da dicotomia corpo/mente (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 136).

Essa concepção de mundo, moderna, não é mais capaz de apresentar soluções para os problemas atuais, pois não se adequa à complexidade da rede de relações sociais e ecológicas do mundo de hoje, como argumenta Capra:

Tal como a crise da física na década de 1920, ela [a crise atual] deriva do fato de estarmos tentando aplicar os conceitos de uma visão de mundo obsoleta – a visão de mundo mecanicista da ciência cartesiana-newtoniana – a uma realidade que já não pode ser entendida em função desses conceitos. Vivemos hoje num mundo globalmente interligado, no qual os fenômenos biológicos, psicológicos, sociais e ambientais são todos interdependentes. Para descrever esse mundo apropriadamente, necessitamos de uma perspectiva ecológica que a visão de mundo cartesiana não nos oferece (CAPRA, 2006a, p. 16).

No aspecto que interessa discutir aqui, a dicotomia cartesiana levou a uma visão do ser humano como se fosse uma criatura cindida em duas realidades: uma racional, valorizada e à qual se procuraria desenvolver; e a outra, perceptiva, a do corpo, rejeitada e indigna de ser educada. Durante muito tempo acreditou-se (e ainda há muitos que acreditam) no Ocidente que, de fato, havia uma superioridade do pensamento abstrato sobre a percepção. Imenso equívoco, como pontua Maurice Merleau-Ponty:

O pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio de todo acontecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos [...] vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os *estímulos* tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 279).

Esse descrédito equivocado quanto aos sentidos humanos é expresso por Duarte tomando um dos heterônomos de Fernando Pessoa:

Caeiro rechaça a filosofia por achar que ela nos distancia do mundo, mundo este no qual basta crer, para o qual basta olhar, diante do qual basta sentir. Nós devemos estar em acordo com o mundo, e pensar inaugura, pelo contrário, um desacordo, pois o interroga. Deve-se ter amor pela natureza, e não refletir sobre ela. O amor é aceitação plena, sem questionamentos, onde a natureza se mostra como ela é, em seu ser, em sua verdade. Esse amor é a junção do homem com o mundo, que deixam de estar em polos opostos, um como sujeito e o outro como objeto. Tal separação era fruto da desconfiança dos filósofos quanto aos sentidos humanos, modernamente manifestada pela dúvida cartesiana. Ficavam a consciência de um lado e a vida de outro. Para voltarmos a estar em acordo com o mundo, seria necessária a inocência de acreditar na sua existência gratuita, em vez de compreendê-lo (DUARTE, 2014, p. 136).

Nesse sentido, a exortação de Caeiro é corroborada por Maturana, que propõe que o amar é um fundamento do viver biológico-cultural humano e foi fundamental para a constituição da linhagem humana atual:

Ao propor a denominação *sapiens-amans amans* para nos referirmos a nossa linhagem, queremos indicar que pensamos que o humano surgiu e pôde surgir somente como uma linhagem cultural na intimidade da conservação transgeracional sistêmica de um conviver em mundos consensuais constituídos como redes fechadas de conversações em que o *emocionar* básico era o amar (MATURANA ROMESÍN & DÁVILA YÁÑEZ, 2009, p. 115).

É preciso, pois, dar-se um basta a esse predomínio da racionalidade. É necessário reformular-se o famoso *cogito ergo sum* (penso, logo existo) de Descartes e, ao modo sistêmico, holístico, ecológico, em favor do equilíbrio, propô-lo de outra maneira: eu penso, a partir de um encéfalo, que está em meu corpo, corpo que também ouve, vê, tem paladar, tato e olfato e que, além disso, me proporciona emoções, sentimentos e intuição; logo, existo. Ou, em outras palavras, juntar mente e corpo, adicionar um corpo a essa mente dissecada da concepção cartesiana²³⁷. O corpo não é resto, o corpo é *tudo* que temos individualmente. O corpo é o indivíduo. E os sentidos, como dito no princípio desta discussão, se constituem no saber primordial. A intelecção é um processo que vem depois. Ou seja, não se trata de uma proposta de supressão do pensamento cartesiano, ou seja, o foco não é destruir essa concepção e estabelecer outra no lugar – que seria a atitude cartesiana –, mas, sim, integrá-la: não é preciso descartar Descartes, basta equilibrá-lo.

²³⁷ Que é o mesmo que se precisa fazer para a música erudita, herdeira dessa tradição cartesiana: adicionar um corpo a esses analistas que tentam encontrar o sentido da música apenas em abstrações intelectualizadas de motivos ocultos, lógicas harmônicas ou seriais e jogos matemáticos que pouco dizem a respeito do aspecto sensorio da música que é o que de fato importa na escuta. Antes de qualquer arroubo racional, a música afeta, move emoções, memórias, sentimentos e, principalmente, sensações, esse saber primordial. Afetos e movimento, essas são as palavras-chave. Mais Spinoza, menos Descartes.

É no sentido dessa crise, perpetrada pelo desequilíbrio da racionalidade decorrente da dicotomia cartesiana e a anestesia por ela engendrada, que Duarte Junior conclama a uma educação do sensível.

Assim, a educação da sensibilidade, o processo de se conferir atenção aos nossos fenômenos estésicos e estéticos, vai se afigurando fundamental não apenas para uma vivência mais íntegra e plena do cotidiano, como parece ainda ser importante para os próprios profissionais da filosofia e da ciência, os quais podem ganhar muito em criatividade no âmbito de seu trabalho, por mais racionalmente “técnico” que este possa parecer. Uma educação que reconheça o fundamento sensível de nossa existência e a ele dedique a devida atenção, propiciando o seu desenvolvimento, estará, por certo, tornando mais abrangente e sutil a atuação dos mecanismos lógicos e racionais de operação da consciência humana. Contra uma especialização míope, que obriga a percepção parcial de setores da realidade, com a decorrente perda de qualidade na vida e na visão desses profissionais do muito pouco, defender uma educação abrangente, comprometida com a estesia humana, emerge como importante arma para se enfrentar a crise que acomete o nosso mundo moderno e o conhecimento por ele produzido (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 177).

Educar os sentidos para transformar uma sociedade que grita, em desespero, por ajuda. Uma sociedade na qual os sintomas de sua degradação já chegam à sua pele, pois, além dos sinais mais visíveis, como a degradação dos ecossistemas, a degradação social e a degradação ética (veja-se a falta de empatia generalizada, fruto de uma dessensibilização pela vida²³⁸), ela também demonstra seu desespero em outras esferas, como a do gosto, no caso das cores excessivamente brilhantes, largamente chamativas, que usa em suas embalagens de produtos, nas tinturas de cabelo, no tecido das roupas e nas imagens em geral. Ou, ainda, pedindo socorro pelo grito alucinado de suas máquinas ou de sua música comercial extremamente repetitiva, obsessiva e desesperada. Sintomas de uma luta em vão contra a natureza, em uma tentativa de contrariá-la em todas as maneiras, como no caso dos sons e cores artificiais. A sociedade pede ajuda pelos canais que pode e, como não tem sido atendida, cada vez mais radicaliza sua expressão para que seus membros a ajudem a se curar de sua doença diagnosticada como excesso de racionalidade (“racionalite”?).

Outro dos sinais dessa enfermidade é a prevalência da violência, que, necessariamente, devido a sua gravidade, tem sido reiterada neste texto. Duarte Junior entende que há uma conexão desse problema com a questão da anestesia da sensibilidade:

Porque nossa crise moderna, devido exatamente a esse apartamento entre a sensibilidade e a racionalidade (esta, conduzida ao seu extremo instrumental), vem nos colocando numa situação regressiva tão acentuada que não está muito distante daquilo que poder-se-ia denominar de “barbárie tecnológica”: comportamentos

²³⁸ Tome-se como exemplo, mais uma vez, a situação ocorrida na cena do ônibus na via Dutra.

brutais e violentos cujo poder destrutivo se aprimora com o desenvolvimento de tecnologias cada vez mais sofisticadas. Um mundo de especialistas insensíveis à realidade cotidiana produzindo instrumentos, técnicas e conhecimentos colocados à disposição de massas anestesiadas que necessitam emoções cada vez mais violentas para sentirem alguma coisa e afirmarem sua existência (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 220).

O autor argumenta que se vive, atualmente, sob um regime de “estetização aética”, “a qual acaba forçosamente conduzindo a um hedonismo fundado na violência e nas emoções brutais” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 224).

Portanto, resgatar o valor dos sentidos não é apenas uma questão de se ter mais prazer pela contemplação da beleza, trata-se de um resgate do ser humano. Apesar da estetização do cotidiano, promovida pela indústria do consumo para ampliar seus mercados, as pessoas não estão mais sensibilizadas para a beleza do que eram antes disso. A estetização da vida não foi acompanhada por uma educação estética, mas, sim, pelo contrário, promoveu uma anestesia dos sentidos. Toda essa “beleza” incutida nos produtos serve apenas como estimulação para o consumo. Quando um consumidor olha para uma embalagem com cores vivas e brilhantes na estante de um supermercado, ele não está propriamente participando de uma experiência estética por excelência, mas tão somente, sendo atraído pelo estímulo hipnotizante incutido propositalmente naquele produto²³⁹. O diálogo com a beleza ali contida não passará de um contato superficial, funcionalizado, instrumental. Aquela beleza está apenas na máscara, não há profundidade. Aquilo, como o próprio nome diz, é apenas uma embalagem. Dentro dela está um produto como qualquer outro e por trás de tudo isso, a indústria desejosa por lucro. A indústria da música também produz simulacros equivalentes às embalagens dos supermercados: são os tratamentos sonoros realizados nos estúdios, a produção, como eles chamam. Trata-se de construir uma embalagem-miragem sonora, de maneira a mascarar um produto de baixa qualidade para torná-lo palatável e sedutor para o público, a partir de artifícios tecnológicos voltados para a equalização, adição de embelezamentos, correção de desafinações e preenchimento de silêncios, entre outros: é uma verdadeira maquiagem para os sons que, no entanto, não apresentam relevância em termos de qualidade musical e não contribuem para a educação estética-estética dos ouvintes-consumidores. É um embuste, não há preocupação artística, tampouco pedagógica, apenas canções estereotipadas e repetitivas,

²³⁹ O brilho e o exagero nas tonalidades das cores são estratégias para chamar a atenção, manipular desejos, tal qual as músicas comerciais, baseadas em *riffs* e/ou em pequenos refrões, estruturas simplórias e exageradamente repetitivas com a finalidade de prender a atenção da pessoa, de maneira hipnótica e induzi-la a comprar, seja um produto no supermercado, on-line, pela televisão ou simplesmente a própria música.

com apelos hipnóticos. Aliás, tal condição aponta para o que Horkheimer e Adorno já constataavam em seu tempo:

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 47).

Não há, de fato, um investimento no desenvolvimento da estesia, a capacidade sensória, das pessoas. Trata-se de um recurso para colocá-las em suspensão o tempo todo, para que não encontrem um eixo sobre o qual possam se apoiar, se equilibrar e viver por conta própria, pois o foco é construir um produto vendável, tática trivial destes tempos líquidos, com finalidade manipulatória, tal qual se faz com o emprego das imagens, seja na televisão ou na internet.

Diante dessa sobrevalorização do intelecto promovida pela modernidade, Duarte Junior conclama à necessidade de se transformar a cultura a partir do que ele chama de uma educação estética, voltada para as demais faculdades humanas que foram obliteradas pelo projeto dessa modernidade: a percepção, o sentimento e a intuição.

Aqui se insistirá, pois, na necessidade atual e algo urgente de se dar maior atenção a uma educação do sensível, a uma educação do sentimento, que poder-se-ia muito bem denominar *educação estética*. Contudo, não nesse sentido um tanto desvirtuado que a expressão parece ter tomado no âmbito escolar, onde vem se resumindo ao repasse de informações teóricas acerca da arte, de artistas consagrados e de objetos estéticos. Trata-se, antes, de um projeto radical: o de um retorno à raiz grega da palavra “estética” — *aisthesis*, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 15).

O autor defende que a educação da sensibilidade propiciará aos seres humanos uma religação com o seu meio, tanto por propiciar o contato sensível com a realidade local na qual cada indivíduo se insere (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 195) quanto, em nível mais amplo, com as questões ambientais:

[...] a questão da educação ambiental, implicando numa nova visão — filosófica e científica — acerca de nossas relações com o planeta, pode e deve ter seus fundamentos na educação da sensibilidade humana. Apenas discussões abstratas acerca do lixo, dos resíduos poluentes, da morte dos rios, dos danos causados às florestas e a extinção de espécies, parecem atingir bem pouco aqueles que não tiveram ainda seus sentidos despertados para o mundo que possuem ao redor. Aprender a entender e a preservar o ambiente, começando pelo seu entorno mais imediato, passa a ser, pois, tarefa de uma educação do sensível, quando não pela

necessidade da beleza que, mesmo inerente ao ser humano, precisa ser despertada e cultivada (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 195).

Sua proposição de se reverter a anestesia dos sentidos a partir de uma educação da sensibilidade de maneira a reconectar as pessoas com o mundo equivale à evocação de Schafer quanto à necessidade da educação sonora, para se reverter o problema da poluição sonora. Ambas as propostas tratam da reeducação dos sentidos, com a diferença de que Schafer é específico em relação ao universo sonoro. A limpeza de ouvidos que o autor canadense sugere a partir de exercícios de escuta é uma ação voltada para desanestesiá-lo a audição. A educação sonora, tratada nesta tese, é voltada para a produção do saber sensível relativo ao ouvido e se trata da mesma preocupação de Duarte Junior, razão pela qual esta extensa discussão foi baseada em suas concepções. A partir de agora é possível prosseguir para tratar da relação que o silêncio estabelece com o saber sensível.

Ao suspender a torrente de estímulos sonoros, o silêncio propicia a liberação do corpo da tensão provocada pela estimulação. E, devido a isso, permite a desobstrução dos sentidos, particularmente a audição, e estabelece o estado de atenção ao meio.

Segundo Prado, o silêncio promove um aumento da consciência corporal:

[...] o treino de silêncio desperta para a possibilidade de uma nova relação da consciência com o corpo. Desenvolve no corpo a capacidade de observar a si mesmo, o próprio corpo nas relações do dia-a-dia. Capacidade de observação do cansaço, do stress, do momento produtivo, das intensidades de encontros, enfim, os mais diversos estados que emergem no corpo (PRADO, 2016, p. 75).

O autor salienta que o silêncio é uma ferramenta para o desenvolvimento da atenção e “se situa na contramão dos processos mercadológicos do corpo” (PRADO, 2016, p. 48), pois propicia a sua libertação do biopoder exercido sobre ele, que busca discipliná-lo a partir dos vários impulsos provenientes das imagens publicitárias, da indústria cultural (sobretudo do cinema comercial e dos jogos eletrônicos) e do doutrinamento recebido nas demais instituições sociais.

O silêncio é a atitude corporal da atenção. Para prestarmos atenção nos colocamos automaticamente em silêncio. Pedimos silêncio a um colega para prestarmos atenção a outra coisa. Professores em sala de aula pedem por silêncio, porque precisam da atenção dos estudantes. Sendo assim, podemos afirmar que o silêncio enquanto condição do corpo, ou melhor, enquanto ação do corpo possui uma vinculação clara e manifesta com a atenção. Dito de outro modo, a relação fundamental entre corpo e silêncio está expressa no sujeito por sua *atenção* (PRADO, 2016, p. 47).

Para Prado o silêncio atua diretamente no corpo, pois, “o trabalho corporal do silêncio como exercício de atenção, é o próprio desenvolvimento da capacidade de sentir, ver, ouvir, cheirar, degustar” (PRADO, 2016, p. 59-60). Na mesma perspectiva, Mário Joaquim Silva Azevedo destaca que “sem silêncio, o que fica alienado é o sentir, deitando fora e, por inteiro, o horizonte da sensibilidade” (AZEVEDO, 2017, p. 62).

Mais ainda, recordando de sua função fundante para a música e a linguagem, o silêncio passa a ser compreendido como essencial, também, para a relação do ser humano com o ambiente, pois, como destaca Prado, ele

[...] é uma necessidade do corpo, quando percebido como fundamento da atenção e do sentido da linguagem [...] Representa para o sujeito a possibilidade de observação de seu entorno, quando aguça seus sentidos e apreende o mundo (PRADO, 2016, p. 75).

Dessa maneira, encontra-se, aqui, mais um elo entre o silêncio e a produção da relação com o outro, pois, “do ponto de vista do corpo, o trabalho do silêncio como desenvolvimento de atenção sobre os sentidos é um meio de se produzir uma relação específica entre sujeito e alteridade” (PRADO, 2016, p. 62).

É possível concluir, portanto, que a saturação sonora é resultante do desrespeito proposital que a cultura ocidental, adoradora da luz da razão – e, conseqüentemente, do intelecto –, dirige ao corpo, chegando ao limite insano de colocá-lo em risco, haja vista as conseqüências que o ruído traz para a saúde. Aliás, talvez o Ocidente tenha desenvolvido seu repúdio ao corpo porque este lhe faz lembrar mais claramente sua ligação com a natureza, o fato de que o homem é mais um entre todos os demais seres vivos. Afinal, os outros seres, particularmente os outros animais, se apresentam aos seres humanos em uma relação corporal, de contato com os sentidos, e não por intelecção, pela abstração da palavra.

E o silêncio, ao possibilitar a estesia e a produção da alteridade, também abre caminho para uma superação do poder de construção de desejos da indústria do consumo, pois, como salienta Prado:

[...] sendo o mercado ideologia dominante, que tem produzido sujeitos, corpos, (*sic*) *desejantes* do consumo individualizante, defendemos que a atenção por meio do silêncio pode funcionar como resistência desse sintoma, uma vez que se trata de um treino que pretende desenvolver a sensibilidade do corpo, ou melhor, pretende direcionar atenção para o que se passa sensivelmente pelo próprio corpo (PRADO, 2016, p. 57).

No fundo, o poder que o silêncio assume nesse contexto advém de sua capacidade única de suspender os estímulos e o pensamento. Com isso a racionalidade é estancada. Em silêncio se vive no momento presente, ligado no aqui e agora com os sentidos em alerta, pois desobstruídos. Silente, o indivíduo obrigatoriamente se encontra com a realidade que o envolve, que é tudo que a indústria do consumo não quer que aconteça e contra a qual ela gasta grandes somas de dinheiro de forma a manter as pessoas hipnotizadas em seus estímulos, com a mediação do fetiche da tecnologia, comprando e desejando, comprando mais e tornando a desejar, em um círculo vicioso. Ao silenciar, a pessoa acorda para o ambiente que a envolve, passa a ouvi-lo, tanto quanto sentir seus aromas, observar o que ficava oculto. E com isso, ela toma consciência de que está envolta por uma beleza sem medida, que pode ser apreciada sem custo, sem ter que competir com ninguém. E, então, ela poderá perceber que a vida que a indústria induz a todos viverem não é algo autêntico, que, de fato, corresponda aos interesses das pessoas, mas que lhes é inculcada a partir de uma poderosa teia de fabricação de desejos, como a de uma aranha que entrelaça as suas vítimas e, com os seus tentáculos, procura manter a todos entrelaçados, sedados e hipnotizados, ininterruptamente. Esse é o poder do silêncio, suspender a ação totalizante da racionalidade que se enraizou em toda a vida ocidental, desde suas instituições até os costumes mais banais das pessoas no cotidiano. É por isso que o silêncio é anatemizado e combatido a todo o custo: ele suspende a enxurrada de estímulos (e, em consequência, o domínio do consumismo), reabilita o corpo e se opõe ao domínio totalizante da razão.

É nesse sentido que Azevedo avista no silêncio uma saída para o impasse que o Iluminismo, filho pródigo da razão moderna, a mais apolínea de todas as eras do Ocidente, legou ao mundo atual:

É como se pudéssemos inaugurar *ao contrário*, com a ajuda do silêncio, um movimento de pensamento que põe em xeque, que faz mesmo xeque-mate às tradições de um pensamento iluminista demasiadamente naturalizado na significação, na verdade e na teleologia (AZEVEDO, 2017, p. 19).

Não dá para deixar de ouvir, aqui, ecos de Cage, quando ele conclama a se ouvir os sons (e a vida) e deixá-los ser como são, suspender o ímpeto de colocar ordem no caos. Em outras palavras, ele sugeria que se prestasse atenção ao sentido da audição, em vez de se tentar intelectualizar o som. Ouvir com o ouvido, não com a mente. A propósito, é justamente o corpo que Cage encontra em sua experiência na câmara anecoica!

Inevitável, também, não evocar o taoísmo, que emana sabedoria silenciosa. E é baseado nessa tradição que Graziani identifica mais uma relação entre o silêncio e a suspensão do culto à razão:

A conversão a um modo de vida autêntico se realiza, assim, num abandono do *logos* (o discurso interior, a comunicação verbal, a ciência analítica e crítica etc.), na entrega a um isolamento silencioso que é o único capaz de reconduzir a um estado de quietude profunda e de mostrar as fontes de uma conduta autêntica (GRAZIANI, 2014, p. 320).

O mesmo autor indica que, na tradição do taoísmo, existe uma relação direta entre o cultivo da capacidade de silenciar e o desenvolvimento da estesia:

Na perspectiva taoista [...] a ideia de *compreensão última das coisas* é concebida não como o resultado de uma construção intelectual a partir de dados sensoriais, mas como uma decantação progressiva do espírito, que extingue dentro dele o rumor excitante do mundo, os clamores intempestivos da ambição e do desejo. A forma de passividade que define o não agir é uma conquista e requer uma longa ascese, um repouso do intelecto e da linguagem. É passando por essa ascese que se pode esperar chegar ao refinamento ótimo de nossas capacidades perceptivas e intuitivas (GRAZIANI, 2014, p. 332).

Diante de tudo o que foi discutido, pode-se conjecturar que o restabelecimento do silêncio na cultura contemporânea será o mais decisivo passo no sentido de se promover a desanestesia dos sentidos e a limpeza de ouvidos que requerem Duarte Junior e Schafer, respectivamente.

6.2.2.7 A recuperação do intervalo de fruição

Já foi suficientemente reiterado neste texto que a cultura consumista, decorrente da instrumentalização da razão, opera de maneira totalitária, exercendo dominação por meio da estimulação incessante, poder esse que, nas últimas décadas, foi ampliado a partir do desenvolvimento do que Zuboff chama de capitalismo de vigilância. A função da saturação de estímulos é preencher todos os espaços possíveis, o tempo todo, com estímulos de várias naturezas, de maneira que as pessoas fiquem, ininterruptamente, sob seu efeito sugestivo. A estimulação é produzida tanto pelos aparatos diretos de produção de desejo, conduzidos pela publicidade, quanto de maneira indireta, pela contaminação da cultura e, conseqüentemente, dos hábitos das pessoas, em especial aquele que se manifesta no falatório. De maneira também indireta, ocorre no excesso de ruídos que gera a poluição ambiental, particularmente

nas grandes cidades, decorrente do excesso de máquinas no cotidiano da vida. Não se deve esquecer que as máquinas e as tecnologias nelas impregnadas são os produtos finais da indústria do consumo: portanto, seu ruído não é algo que foge do controle da indústria, ele é, também, intencional, como foi repetidas vezes denunciado neste texto.

Ao se debruçar sobre esse tema, o historiador e filósofo da arte Gillo Dorfles concluiu que a sociedade, hoje, padece da “perda do intervalo de fruição”, definido por ele como o “(...) desaparecimento e ausência de qualquer pausa no fluxo contínuo das nossas percepções, fruições, criações, na incessante confusão dos acontecimentos e dos momentos a que somos submetidos” (DORFLES, 1988, p. 11), que é verificável tanto no universo da arte quanto da vida cotidiana.

De acordo com o autor, as pessoas passam de um estímulo a outro em uma torrente interminável que não lhes permite parar para apreciar cada um desses estímulos individualmente. Isso resulta em uma atitude eminentemente consumista diante das situações vividas, que gera o hábito de descartá-las, uma após a outra, sem que se tenha tempo suficiente para um aprofundamento no que cada uma tem a oferecer.

Tal prática é frequente no consumo da música comercial, seja nas programações das rádios ou na escuta individual, nas *playlists*, em que as pessoas ouvem uma música após a outra, sem pausa, como se fosse (e é!) um produto que se usa e descarta logo em seguida. Esse tipo de escuta é esvaziado, não produz o enriquecimento da experiência da pessoa, não educa sua audição, não a desenvolve em termos estésicos e, tampouco, estéticos. Trata-se de um mero preenchimento do tempo, uma fuga do silêncio, que oferece, no máximo, uma emoção efêmera.

Em relação aos aspectos visuais, ocorre a mesma coisa. As pessoas são submetidas a um ininterrupto bombardeio nas várias telas que visualizam no dia a dia. Porém, são imagens fugidias, que as levam a transitar de uma para a outra, sem demorar tempo suficiente para uma fruição qualificada, fato que também é verificável no campo das artes plásticas, no tocante às exposições, que, devido ao grande fluxo de visitantes²⁴⁰, faz com que a apreciação das obras se veja prejudicada, reduzida a um “bater de olhos”, sem que os frequentadores se demorem o tempo suficiente para uma fruição mais aprofundada. Isso tudo reforça o diagnóstico da “perda do intervalo” ressaltado por Dorfles.

Tal condição é reflexo da cultura do “tempo é dinheiro”, da razão instrumentalizada, do radicalismo da competitividade, que afasta as pessoas do contato direto com a sua

²⁴⁰ E, muitas vezes, também pela educação sensível deficitária, que leva as pessoas a se portarem como consumidores mesmo em relação a uma obra de arte.

realidade circundante e as faz se acostumarem com um imediatismo desesperado, a partir do qual o que se busca é “curtir” o máximo de eventos no menor tempo possível.

Trata-se, portanto, de uma preocupação com o tempo. Porém, um tempo concebido quantitativamente, um tempo que marcha e arregimenta todos para uma contínua guerra entre si, o (ainda hoje?!) acelerado tempo do progresso, “marcado por uma sucessão muito rápida de fatos e acontecimentos” (KOSELLECK, 2006, p. 80). Essa aceleração foi levada ao paroxismo nas últimas décadas com a chamada revolução das comunicações, que, praticamente, aboliu as distâncias, permitindo troca de informações (e o contato via telas) em tempo real. Tal realidade levou Virilio a falar de “um *tempo que se expõe* instantaneamente” (VIRILIO, 1999, p. 58) e a compará-la com o fenômeno da velocidade da luz, pois “com a concepção relativista do mundo, é a velocidade da luz que baliza o real, e a luz da velocidade que ilumina a realidade” (VIRILIO, 1999, p. 58).

Nesse sentido, como pontua o mesmo autor (VIRILIO, 1999, p. 57), já não se trata mais do tempo absoluto newtoniano, mas, sim, do espaço-tempo da relatividade geral:

Assim como o espaço, o *tempo absoluto desfez-se*; em matéria de duração, tudo depende do olhar dirigido e da época do “ponto de vista”, e não mais das condições supostamente naturais da experiência... A ciência e as suas tecnologias sempre contribuem para modificar a observação, a medida, e finalmente a própria aparência do que é observado (VIRILIO, 1999, p. 57).

A partir disso, Virilio conclui que, “em matéria de temporalidade, o *tempo não é mais inteiro*, mas indefinidamente fracionado em quantos instantes, instantaneidades, quanto permitem as técnicas de comunicação e de telecomunicação” (VIRILIO, 1999, p. 57). E, fazendo jus à sua premissa de que o Ocidente é regido pelas leis da dromocracia, o autor francês infere que o mundo atual é dominado por um tempo intensivo, que instaura uma “realidade degenerada”:

Ao tempo extensivo, que tentava aprofundar o caráter integral do “infinitamente grande do tempo”, sucede, hoje, um tempo intensivo que, desta vez, aprofunda o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico, última figura de uma eternidade redescoberta para além da eternidade extensiva dos séculos passados. Eternidade intensiva onde a instantaneidade permitida pelas últimas tecnologias comportaria o equivalente ao contido no “infinitamente pequeno do espaço e da matéria”. Centro do tempo, átomo temporal, situado em cada instante presente, ponto de percepção infinitesimal através do qual a extensão e a duração se concebem de modo diferente. Diferença relativista que reconstitui uma nova geração do real, realidade degenerada na qual a velocidade supera o tempo e o espaço, assim como a luz supera a matéria, ou a energia, a massa inanimada (VIRILIO, 1999, p. 58).

Em contraste com a concepção do tempo único do progresso e, em parte, também se diferenciando das constatações de Virilio a respeito do esfacelamento do tempo nas comunicações, Carlo Rovelli refere que, no campo da física, na atualidade, se fala na impossibilidade de se conceber um tempo único, universal²⁴¹. O tempo passa de maneiras diferentes em cada lugar: “mais próximo da Terra, onde a gravidade é mais intensa, o tempo desacelera” (ROVELLI, 2014, p. 120), ao passo que acelera quanto mais distante dela estiver.

Não podemos pensar o tempo como se existisse um grande relógio cósmico que marca a vida do Universo. Há mais de um século, aprendemos que temos de pensar o tempo como algo local: cada objeto do Universo tem o próprio tempo que flui, e o que determina esse tempo é o campo gravitacional (ROVELLI, 2014, p. 121).

Diferente do tempo múltiplo verificado por Virilio, que obedece ao critério quantitativo da indústria, Rovelli trata de um tempo qualitativo – ainda que, também, múltiplo –, o que faz esse autor propor que, “possivelmente, o mistério do tempo diz respeito mais ao que somos do que ao cosmos” (ROVELLI, 2018, p. 9). Nesse sentido, o autor italiano compara o tempo à dança de Shiva, o deus hindu que, em uma de suas manifestações, aparece representando o movimento do universo, regido pelo toque do tambor e pela dança.

Cada lugar tem um tempo diferente, um ritmo distinto. As coisas do mundo se entrelaçam em danças em ritmos diferentes. Se o mundo é governado por Shiva dançante, deve haver 10 mil Shivas dançantes, numa grande dança comum (ROVELLI, 2018, p. 15).

Rovelli pontua, ainda, que o tempo, em sua multiplicidade, está relacionado com o espaço e seu fluxo se deve às relações entre os eventos quânticos:

Na escala muito pequena dos quanta de espaço, a dança da natureza não se desenvolve ao ritmo da batuta de um único maestro que rege um tempo universal: cada processo dança independentemente com os vizinhos, seguindo um ritmo próprio. O fluir do tempo é intrínseco ao mundo, nasce no próprio mundo, das relações entre eventos quânticos que são o mundo, e eles mesmos geram o próprio tempo (ROVELLI, 2014, p. 121).

O intervalo de fruição que Dorflès reivindica se refere justamente ao tempo. E o seu clamor se trata de uma exortação pela substituição desse “tempo do dinheiro”, da Revolução, pelo tempo (tempos!) qualitativo, de Shiva: a necessidade de se ter uma pausa entre a apreciação de uma obra e de outra, o tempo necessário para se “degustar” as riquezas que uma

²⁴¹ Da mesma forma que o conceito de micropolítica deleuziano propõe que, nas relações de força que compõem o tecido social, há sempre espaço para leituras diferentes no cotidiano, que encontra fissuras e não se expõe de maneira uniforme, em exato reflexo das forças que determinam a macropolítica.

obra singular fornece e suscita e, também, sendo aplicado às experiências da vida cotidiana. Cronos, Kairós e Aion.

A proposição do autor é que o “intervalo perdido” seja recuperado pela adição de pausas em meio aos estímulos recebidos, de forma a se reaver a capacidade de valorizar cada experiência vivida. Em outras palavras, o artista conclama que, em meio a essa cultura de excesso de estímulos, há uma necessidade imperiosa de se atentar ao tempo necessário para as experiências. Contudo, não é só a referência ao tempo que se pode ler nas entrelinhas de sua proposta. Há, ainda, outro elemento que ressoa nesse intervalo: o silêncio.

As pausas que Dorfler reivindica se referem tanto ao silêncio quanto ao tempo. O tempo do silêncio, necessário para o corpo – os sentidos – se livrar das amarras da estimulação contínua e se abrir para perceber o mundo ao redor, particularmente, aguçando a audição.

Coli corrobora o autor italiano ao ressaltar que há um intervalo de silêncio imprescindível para o contato com as obras de arte por permitir que o apreciador se isole do ruído (não somente o auditivo) ao redor e as contemple:

[...] mesmo quando há multidão nas salas existem momentos privilegiados em que se instala a relação entre o espectador e a obra, em que tudo desaparece à volta. Um museu muito cheio, gente que passa para lá e para cá o tempo todo; mas num instante mágico eis que entro em sintonia com uma obra. Então, o mundo desaparece (COLI, 2014, p. 426-427).

Oliveira, por sua vez, o identifica na linguagem: “[...] é porque as palavras se distinguem umas das outras por um intervalo, ou seja, por um silêncio, que o dizer é possível” (OLIVEIRA, 2014, p. 484). É possível compreendê-lo, também, como um “não-dito necessário para o dito”, que Orlandi evoca no tocante à manifestação do silêncio fundante: “o silêncio, na constituição do sentido, é que impede o *non sense* pelo muito cheio, produzindo o espaço em que se move a materialidade significativa” (ORLANDI, 2007, p. 49).

É, também, a recuperação do intervalo de fruição que os criadores do movimento *slow food* buscavam ao se colocarem em contraposição à tendência do *fast food*, estilo de alimentação proveniente da cultura dos Estados Unidos. Como explica Claude Fischler, “[...] o *fast food* é a aplicação do taylorismo, ou seja, da divisão e racionalização do trabalho, à preparação de refeições servidas em restaurante (FISCHLER, 1998, p. 851). Ou seja, além da invasão do gosto, do tipo de alimento, da pressa e da informalidade no ato de comer típicos da cultura estadunidense, entra, também, a divisão altamente exploratória do trabalho, voltada para a eficiência (da produção e dos lucros). Mais uma vez, a marca da velocidade que

perpassa a modernidade. Com a sua expansão (imposição) pelo mundo, a cultura do *fast food* colocou em crise os hábitos alimentares característicos de diversas culturas, muitas delas baseadas em antigas tradições, nas quais o ato de comer era envolto em ricas ritualizações. O *fast food* representa a instrumentalização da alimentação, o comer por obrigação, por pressa e em nome da velocidade (mais um tentáculo da dromocracia), isto é, uma imposição da funcionalidade – em um ato que sempre fora marcado por um profundo sentido de experiência – e a eliminação do intervalo intrínseco ao ato de se alimentar. A antiga prática da comensalidade, o comer como função social, sempre envolveu uma ritualização, uma celebração da vida, que necessariamente pede um intervalo de fruição. O movimento *slow food* surgiu justamente para resgatar essa comensalidade, reivindicando a tranquilidade, a desaceleração e a recuperação do intervalo: comer sem pressa e reservar horários no dia especialmente dedicados ao ato sagrado da alimentação.

O movimento *slow food*, surgido do campo da gastronomia, influenciou outros movimentos com reivindicação da diminuição da velocidade na vida contemporânea, tal qual o *slow fashion*. Ele guarda laços, também, com o minimalismo musical, no sentido de que esse movimento musical buscou trazer o discurso musical para mais perto dos limites da percepção humana, a partir de mudanças lentas na música, em contraposição à extrema complicação da poética musical das vanguardas europeias. No entanto, o minimalismo musical antecede o *slow food* em mais de vinte anos.

Aliás, a atividade dos sentidos humanos, de uma maneira generalizada, demanda um intervalo necessário à fruição. No ramo da perfumaria, por exemplo, ao se provar diferentes aromas faz-se necessário a inclusão de elementos que propiciem a limpeza do olfato para impedir a saturação da percepção, tais como cheirar grãos de café ou beber água, que cumprem a função intervalar. A água também é empregada pelos sommeliers, de vinho ou de cerveja, como elementos intervalares entre uma bebida e outra, de maneira a se preservar e/ou recuperar a capacidade gustativa. E, tomando o foco auditivo, que é o interesse neste trabalho, o silêncio entre dois sons é tão necessário quanto a pausa que se faz entre duas bebidas para recuperar-se o paladar: ambos representam o intervalo necessário à manutenção da experiência perceptória.

É importante, também, dizer que Dorfles (1988, p. 165) considera a recuperação do intervalo de fruição como um elemento para a recuperação do imaginário na criação e na fruição artística.

[...] não é possível recuperar uma condição de interpretação clara dos dados experienciais unicamente através de um tipo diferente de auscultação; isto é, que é necessário restabelecer, juntamente com uma renovada ou reencontrada “consciência intervalar” também uma nova tomada de consciência dos dados da fantasia, daquilo que podemos, com um termo já por demais usado, definir como o Imaginário (DORFLES, 1988, p. 11).

O autor explica que tal reivindicação se faz necessária para se contrapor ao excesso de razão que contaminou o campo da criação artística:

Uma recuperação, em suma, uma restituição de elementos e de momentos que tragam o motivo do imaginário: portanto do mítico, do onírico, do irracional, do fantasmático... elementos que, porém, devem estar ligados a uma maneira diferente de entender não só as coisas da vida, as motivações éticas, mas também todo o conjunto de idéias de instintos, de impulsos (procuro sempre evitar o equívoco do termo de “pulsão” que traduz tão mal o alemão *Trieb*) que estão na base de toda a criação artística e que, hoje mais que ontem, mergulham as suas raízes no campo larval, abissal ou auroral que foge à cristalina clareza (ou suposta como tal) da Razão (DORFLES, 1988, p. 11-12)

No teatro, a simples presença do pano de boca já garante essa condição, cumprindo com a função diastemática²⁴² que Dorfles (1988, p. 169) reivindica e promovendo a separação entre a vida cotidiana e o mundo fantástico que o teatro cria (aura da arte):

O pano, em suma, como barreira entre o mundo da realidade onde se desenvolvem os episódios de uma vida individual e “histórica”, e o mundo do imaginário, do mitopoiético, onde espaço e tempo são submetidos a uma dimensão diferente, regida por outras leis que não as humanas e do nosso mundo (DORFLES, 1988, p. 171).

Na vida cotidiana, campo amplo onde se constelam as paisagens sonoras do mundo, superar o embotamento do sentido da escuta – a naturalização do ruído – tornará possível recuperar o intervalo perdido. Recuperar o intervalo de fruição, enfim, é dar ao silêncio o seu lugar de direito.

6.2.2.8 O silêncio e a individuação da escuta

Na psicologia junguiana o processo de individuação corresponde à integração do inconsciente na consciência (JUNG, 2000, p. 49). De acordo com Jung, é a partir desse processo que cada ser humano se torna

²⁴² Diastemático antigamente se referia à voz cantada em meio a um discurso em que prevalece uma voz falada contínua. Diastema, atualmente, pode ser referir ao intervalo entre dois dentes. O uso de Dorfles se refere à noção de pausa, particularmente de intervalo.

[...] um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si mesmo*. Podemos pois traduzir “individuação” como “torna-se si-mesmo” (*Verselbstung*) ou “o realizar-se do si-mesmo” (*Selbstverwirklichung*). (JUNG, 2015, p. 63).

É necessário, pois, não se confundir individuação com individualismo:

Individualismo significa acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades, em oposição a considerações e obrigações coletivas. A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais impessoal. Por isso sugeri a mudança completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social (JUNG, 2015, p. 63).

Uma pessoa que alcançou sua individuação, portanto, é alguém que conseguiu desenvolver o melhor de suas qualidades e as colocou a serviço da coletividade, o que se configura como o oposto da pessoa individualista, que busca obter vantagens para si, aproveitando-se de suas faculdades que têm utilidade social.

A individuação [...] é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é. Com isto, não se torna “egoísta”, no sentido usual da palavra, mas procura realizar a peculiaridade do seu ser e isto, como dissemos, é totalmente diferente do egoísmo ou do individualismo (JUNG, 2015, p. 64).

Fazendo-se uma analogia, a individuação da escuta seria a capacidade de se libertar dos estímulos opressivos vindos de fora, ativar o corpo para a escuta do mundo e desenvolver suas faculdades estésicas e estéticas, transformando-se tal indivíduo, em consequência, em um ser humano com maior presença e consciência do meio ao qual pertence. Tal qual a individuação se diferencia do individualismo por ser um processo de integração do indivíduo com a coletividade, a escuta individuada também se distingue da escuta anestesiada por permitir que o indivíduo integre mente e corpo e se conecte com o seu meio.

A escuta individuada é a escuta do ouvinte que se coloca como sujeito (da escuta) e se torna o ouvinte-rei, centro do universo da paisagem sonora, situado no ponto de confluência do ambiente sonoro, aberto para os sons do mundo e, simultaneamente, também agente sonoro: ator sonoro. Pois todo ouvinte também está dentro e é partícipe da paisagem sonora que escuta e, em decorrência, de toda a realidade que envolve o som, pois a vida funciona de maneira ecológica, holística e sistêmica. Sua participação se dá de duas maneiras: tanto porque sua escuta é única e ele dá um sentido próprio e singular para o que recebe, quanto

porque ele também é um agente sonoro, concomitantemente ouvinte, intérprete e criador, dentro da paisagem sonora (lembrando-se, também, que a escuta, a partir do silêncio, é produtora de alteridade).

A individuação da escuta trata, portanto, da integração sujeito-som: indivíduo e paisagem sonora compreendidos como um universo único. É reflexo da conquista da “escutativa”, que Fonterrada qualifica como “a atitude atenta em relação à paisagem sonora”, que tem a finalidade de “evitar os sons indesejáveis e de desfrutar um mundo sonoro, saudável, musical, com qualidade estética e afetiva” (FONTERRADA, 2022, p. 20).

A escuta individuada é resultado de um ouvinte que escuta o seu corpo e escuta com ele, interagindo no universo-som-música de cada paisagem sonora. Reverbera, aqui, o conceito de “Etnosonia”, de Molinari, para quem a escuta desobstrui os demais sentidos (MOLINARI, 2016, p. 148).

Como se percebe, a individuação da escuta é, ao mesmo tempo a resultante dos sete aspectos discutidos nesta subseção, quanto é, em si só, mais um desses aspectos, o oitavo. Ou seja, ela é algo a ser buscado por si só, mas, simultaneamente resume e integra a necessidade de se reequilibrar a comunicação desproporcionalizada da atualidade, o reencontro com o mistério, a necessidade de santuário, a busca pelo sentido, a conquista da alteridade na confluência entre Estética e Política, o saber sensível e o intervalo de fruição necessário. Porém, o que amalgama todos esses aspectos é o silêncio. É o silêncio que propicia alcançar o ponto central da paisagem sonora, permitindo que o ouvinte se individue a partir da escuta de si e do mundo, libertando-se das sugestões manipulatórias que estão por trás da saturação sonora e se tornando quem ele realmente é.

Silenciar é escutar o local, ampliar a consciência sensível a respeito do ambiente que está ao redor: “o silêncio mais não é do que uma *atenção profunda* ao que nos rodeia” (AZEVEDO, 2017, p. 23). Silêncio dito aqui não como disciplinador, mas como caminho para o sentido. Silenciar para ouvir, não para calar. Silêncio como escolha, não como opressão. Silêncio positivo, a partir de uma escuta individuada que ouve o ambiente e se abre para uma nova percepção do mundo, que reencanta o cotidiano antes exaurido de sentido pela saturação e naturalização do ruído e que agora passa a ser ouvido como música.

A paisagem sonora como música. Não mais na prisão das salas de concerto reservadas para os que podem frequentá-las²⁴³ ou nos calabouços da indústria da música – seja entre as

²⁴³ Condição que se constitui de elementos sociais, culturais e intelectuais. A música erudita é uma manifestação elitista. Mesmo que uma parte significativa do público que afluí para as salas de concerto não seja de conhecedores de música, por outro lado, esses locais são usados como locais para se ver e ser visto, que

correntes dos fones de ouvido que sangram os ouvidos ou nas trincheiras ruidosas dos megalômanos espetáculos capitalistas dos grandes *shows* de *rock* ou de suas variantes locais (no Brasil, o sertanejo dito universitário ou qualquer outra moda passageira) –, mas no mundo. À disposição de quem estiver aberto-individuado para ouvi-la. O concerto aberto ao ar livre para todos, a todo o tempo. Basta ter ouvidos desanestesiados.

Essa a magia do silêncio que Cage ofertou ao Ocidente: quanto mais silêncio, mais se ouvem os sons! Quanto mais silêncio, mais escuta, mais som!

Que significa então o silêncio dessa música (4'33")? Não que toda música é silêncio, mas que toda música é escuta e que toda escuta é silenciosa. Que não se pode ouvir a não ser no silêncio (WOLFF, 2014, p. 50).

Magia que, contudo, já vivia no Oriente há milênios, pois, no taoísmo o silêncio se configura como a presença suprema: “O estado latente [do Tao] seria como um vazio, um espaço, um silêncio. É a ausência que permite a presença de todas as coisas, um vazio que abrange todas as formas” (WU, 2000, p. 13). Para o taoísmo o silêncio antecede a experiência sonora: “Se não houvesse o silêncio, não ouviríamos som algum. E por trás de todos os sons que escutamos existe um silêncio” (WU, 2000, p. 13). Depreende-se a partir de tal concepção de mundo que o silêncio é a condição para a escuta, pois só ouve aquele que silencia: “Quem está no silêncio pode escutar todos os sons” (WU, 2000, p. 15).

Silêncio e som, definitivamente, andam juntos. Não há dualidade: “o silêncio não é oposto ao som [...] o silêncio é uma música contínua e que, pasme-se agora, escutá-lo implica uma alteração no nosso modo de escutar” (AZEVEDO, 2017, p. 57). A escuta individuada é o caminho para se escutar essa música contínua que está no mundo.

O mundo como música. Ponto de encontro supremo entre ecologia e música, como queria Schafer. Mas, também, reflexo das apreensões da ecologia profunda, da ecosofia e, não menos, do pensamento sistêmico. Concentração de expectativas de diferentes saberes que dissolve suas fronteiras e os amalgama em uma preocupação única, de caráter holístico. O

frequentemente se usa como simulacro de valor, aonde se vai portando os valores e costumes de uma classe específica. Há muitos não-ditos nas situações sociais. A permissão para entrar em uma sala de concerto não se resume a poder pagar pelo ingresso, que muitas vezes é mais acessível do que em uma *show* de *rock*, de sertanejo universitário ou em um rodeio. Essa é uma questão que envolve elementos mais profundos. Uma pessoa pobre olha para um prédio como o Teatro Municipal de São Paulo e se sente desencorajada a entrar, pois ela o vê como um palácio reservado para as elites, dada a sua suntuosidade arquitetural, a decoração interna, as roupas e os trejeitos das pessoas que elas veem adentrar e a cultura iniciática que envolve aquele local. Um local em que se adentra com roupas elegantes e caras, às quais ela não tem acesso. Um local onde as pessoas se relacionam com gestos, palavras e valores que a pessoa pobre não possui. Tratar dessa questão envolve considerar os aspectos imateriais, não somente os materiais. A exclusão, como em outros aspectos, se manifesta por diversas roupagens.

silêncio, como aqui pretendido, é o caminho para a música, mas não a tradicional, e, sim, a música do mundo. Não uma música supostamente universal, mas, sim, a música do mundo local, de toda paisagem sonora, única como deve ser, pois o centro dela é o ouvinte-rei que a escuta com toda a sua história, sensibilidade e experiência. Um ouvinte que vem com a sua vida e a escuta de corpo inteiro.

Essa referida conjunção de saberes – não somente música, ecologia, ecologia sonora e ecosofia, mas, também, as demais áreas relacionadas ao longo do texto, como a educação musical e sonora, a psicologia, a saúde, a antropologia, a sociologia, a história, a arqueologia, a educação, a arquitetura, a biologia cultural e outras mais – leva à conclusão de que tal tema assume um perfil indubitável, necessário e inevitavelmente transdisciplinar²⁴⁴ (e não poderia ser diferente, haja vista que o pensamento sistêmico é um dos pilares do texto), pois, como afirma Duarte Junior:

[...] o alargamento das fronteiras do saber, a criação de conhecimentos transdisciplinares, indubitavelmente depende de sujeitos dotados de formas mais amplas de percepção da realidade que apenas a racionalidade instrumental. Um indivíduo que tenha a sua sensibilidade desenvolvida, os seus sentidos despertos e educados para captar as nuances qualitativas do cotidiano, por certo se recusará a compreender o mundo e a vida tão-só no modo de uma especialidade científica ou mesmo filosófica. Procurará, ao contrário, integrar em seu viver as diferentes modalidades do conhecer humano, tanto convocando para o seu dia-a-dia o conhecimento obtido em tratados e laboratórios, quanto emprestando a este as colorações captadas sensivelmente em seu cotidiano (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 208-209).

Não é possível superar as denunciadas limitações engendradas pela razão instrumental cartesiana prendendo-se às disciplinas isoladas, que foram instituídas por aquela lógica. A velha concepção do músico como um sujeito isolado, dedicado apenas a tocar seu instrumento e, na melhor das hipóteses, fazendo um diálogo acanhado com temas limítrofes não funciona para o tema aqui tratado. Qualquer discussão no campo da música que pretenda superar o cartesianismo tem que assumir que nessa área ele se manifesta na crença na especialização do músico, que propõe que esse artista só tem que fazer música, ficando limitado ao adestramento em seu instrumento ou a outra atividade musical de cunho exclusivista²⁴⁵. Entre as artes, a música (principalmente a erudita) tende a ser a mais isolacionista. Enquanto no teatro se discute política de maneira aberta e nas artes plásticas questões psicológicas e de

²⁴⁴ No entanto, haja vista que este trabalho parte da universidade tal qual ela é no presente, oriunda de uma organização da sociedade baseada no cartesianismo, há que se admitir que seu ponto de partida é a interdisciplinaridade, ainda que se almeje a transdisciplinaridade.

²⁴⁵ Concepção oposta àquela prevalente antes da modernidade, que considerava a música de maneira holística, relacionada com o universo.

natureza filosófica mais ampla, na música prevalece um patente provincianismo. O tema aqui discutido exige uma postura centrífuga, no lugar da tendência centrípeta da intelectualidade musical predominante e, por isso, mesmo a abordagem interdisciplinar seria insuficiente, dada a sua reserva em romper as fronteiras que separam as especialidades. Por esse motivo, o foco do trabalho é a educação sonora e não a educação musical, entretanto, entendendo a paisagem sonora como música, que é a conclusão a que se chega com a confirmação da hipótese que está sendo discutida nestas últimas páginas. Ainda assim, pode-se, sim, considerar que é uma educação musical, a partir do momento que se compreende que a música está no mundo todo, em toda a parte.

Aliás, o raciocínio acima faz pensar que essa concepção da música do mundo é, talvez, uma especificidade criada no Ocidente, pois, mesmo no Oriente, com sua visão de mundo holística, há tradições de música, ou seja, há uma especificidade no fazer musical, semelhante ao da tradição ocidental.

Dito isso, agora é o momento de responder à questão à qual o trabalho se destinou. O silêncio precisa ser resgatado, pois ele é vital para a existência humana: conecta, une, tranquiliza, cria, preserva e oferece a devida pausa para se experimentar a vida com qualidade diante do fluxo contínuo de estímulos que anestesiam a percepção, obnubilam as relações e oferecem riscos à saúde.

O silêncio, aliás, suspende e anula a estimulação anestésica e, portanto, supera a naturalização do ruído, tão aludida na presente pesquisa. E, ainda mais, se configura como uma fronteira aberta, um valioso ponto de contato, entre a Estética e a Política e, também, entre as culturas do Oriente e do Ocidente.

A discussão desenvolvida demonstra que, ao contrário do que se difunde na cultura ocidental, o silêncio é onipresente, pois perpassa inúmeras situações da vida e, conseqüentemente, não é algo negativo, não é ausência, pois há sempre algo soando.

O silêncio também é fundante, garante o sentido da música e da linguagem. Sem ele, o discurso não diz nada. No princípio, no meio e no fim, sempre há silêncio perpassando todo o dizer. E, mais ainda, sempre que se diz algo, diz-se se deixando de dizer outra coisa, que ficou necessariamente silenciada.

O silêncio gera saúde. Cura. Os seres humanos precisam de templos de silêncio, locais nos quais possam se interiorizar e restaurar suas condições de vida.

Fazer silêncio não é sinal de passividade. Pelo contrário, assumir postura silente é uma ação planejada, que envolve uma atitude de confrontação com o *status quo* da indústria do consumo que induz as pessoas o tempo todo a responderem aos seus impulsos. É, também,

uma postura ativa ao se enfrentar os ruídos internos, os pensamentos, que, rebeldes, irrompem diante de qualquer tentativa de concentração.

Tomado com a conotação política, o silêncio não necessariamente é uma questão de ausência. Pode-se falar o tempo todo e não se dizer nada. O poder não necessariamente faz calar, há muitas ocasiões nas quais ele obriga a falar. Além disso, há sempre algum discurso não sendo dito para que outra coisa seja dita. E, de maneira muito mais ampla, há uma estreita e rica conexão entre Política e Estética, que é possibilitada pelo silêncio.

O silêncio, também, oferece a possibilidade para o ser humano se recuperar do embotamento dos sentidos que a cultura excessivamente racionalizada, especializada e abstrata do Ocidente impôs aos seus membros.

E é também pelo silêncio que se pode recuperar o intervalo de fruição necessário para se viver a vida e se apreciar as obras de arte.

E, finalmente, juntando todos esses fatores, alcança-se a individuação da escuta, que permite a escuta do ambiente e liberta o ser humano para ser quem ele realmente é, um indivíduo atuante na paisagem sonora em que vive, ao mesmo tempo ouvinte, intérprete e criador, e não um simples joguete de forças sociais.

Conclui-se, portanto, que a discussão apresentada confirma a hipótese principal levantada para a pesquisa: o silêncio apresenta potencial inquestionável para restabelecer o equilíbrio perdido nas paisagens sonoras da contemporaneidade.

6.3 CODA - O silêncio e as suas ressonâncias: a educação sonora-musical e a música sintrópica

O que havia para se discutir em termos de ideias propositivas da pesquisa foi cumprido. O objetivo geral foi alcançado: discutir a prevalência da saturação de ruídos no cotidiano, na atualidade, de maneira a se compreender suas causas e se propor uma maneira de equilibrar o ambiente sonoro pela valorização do silêncio e da educação sonora, de forma a se recuperar a escuta do ambiente que, durante a maior parte de sua história, foi utilizada pela humanidade como meio de sobrevivência. Da mesma forma, também foram cumpridos os objetivos específicos: mostrar que os ambientes urbanos saturados de ruídos são prejudiciais à saúde; evidenciar a estreita relação entre poder, interesses econômicos, cultura consumista e a saturação de estímulos sonoros na vida contemporânea; perscrutar a associação entre ruído e progresso; demonstrar que a valorização do silêncio na cultura atual pode restabelecer a

compreensão dos significados dos sons na vida das pessoas e, desta forma, permitir o estabelecimento de uma relação harmoniosa com o meio em que se vive; e discutir as interações entre a música, o pensamento ecológico e sistêmico e a educação sonora.

A pesquisa foi proposta com duas hipóteses de trabalho: uma, secundária, que propunha que o excesso de ruídos na atualidade está associado com a cultura consumista e com a ideia de progresso; e a hipótese principal, que conjecturava que o silêncio funciona como um elemento facilitador para o desenvolvimento da escuta e, desta forma, possibilita que se alcance uma situação de equilíbrio em relação a esse estado de saturação de ruídos. Ambas as hipóteses foram confirmadas.

Mas, em se tratando de música, engana-se quem acha que ela termina depois que o último som foi tocado. A música²⁴⁶ termina depois que o último som deixou de ressoar no ambiente em que foi emitido, que pode ser a acústica controlada (higienizada) de uma sala de concerto ou, ainda, a acústica de um espaço aberto delimitado pelas paredes ou muros das casas em uma periferia das grandes cidades ou as paredes rochosas de uma montanha, em uma execução a céu aberto, ou o ambiente poroso de uma floresta. No fundo, para a escuta, que é o fundamento último da música, esta pode continuar ressoando no ouvido de quem ouviu por minutos, horas, dias, meses...ou mesmo por uma vida inteira e, se isso ocorrer e quanto mais durador for, mais a música terá cumprido seu papel. O que importa dizer, seja para o som que se mantém no espaço dedicado ao ritual musical, seja quanto à sua memória significativa, que continua a ecoar dentro da pessoa que o ouviu, é que ele tem ressonâncias. E, apesar de este trabalho ter o cunho teórico/reflexivo e, para os desavisados, ter parecido muitas vezes mais relacionado com outras áreas²⁴⁷, no fundo é de música que se esteve tratando o tempo todo, ao longo de todas essas páginas: a música do mundo, que pode ser ouvida em qualquer lugar, se o ouvido e o coração estiverem abertos para isso, se não estiverem entupidos com a cera ou o colesterol da razão que emana da mente cartesiana estirpada do corpo.

Ressonância. É disso que será tratado a partir de agora, neste breve final. Depois de todas essas reflexões, o que ressoa quanto à música? E, conseqüentemente, quanto à educação

²⁴⁶ O fazer musical se apresenta em quatro etapas: o projeto, que pode ser a partitura ou algo equivalente, dependendo das características de cada cultura musical; o tocar, ou seja, a produção sonora propriamente dita; as ressonâncias físicas desses sons tocados, os sons resultantes, que incluem tanto as vibrações simpáticas quanto os sons totais resultantes; e as ressonâncias internas ao ouvinte, que são a maneira com que cada um recebe essa música e os afetos que são movidos nesse ouvinte. A última etapa, sem dúvida, é a mais importante, finalidade de toda a música. É ela que garante à música seu caráter polissêmico.

²⁴⁷ E estava, mas, no sentido de que a música, como qualquer outro saber, está indissociavelmente impregnada do mundo e não pode ser compreendida sem os outros saberes: a música está no mundo e, ao mesmo tempo, o mundo está na música.

musical/sonora? Quando se fala em ecologia, inevitavelmente tem que se falar de saúde e de educação, pois a ecologia, em qualquer de suas ramificações, trata da importância de se restabelecer um equilíbrio perdido. E, quando se perde o equilíbrio, significa que um mal-estar foi produzido em algo e/ou alguém, portanto, deve-se, inevitavelmente, convidar a saúde para ser ouvida, seja a saúde humana ou a planetária, a saúde de Gaia, o planeta-organismo no qual a humanidade e todas as demais espécies de seres vivos habitam. E, por outro lado, a educação também tem que entrar, pois, se algo causa desequilíbrio, é imprescindível que se reeduem as pessoas para atender aos critérios que venham a promover o reequilíbrio.

O que havia para se discutir a respeito de saúde já foi tratado. A educação sonora também transversalizou as discussões em todo texto, mas, como ela é o campo de discussão central, pois conectada com a ecologia sonora, ainda se ouvem suas reverberações e, agora, que os instrumentos pararam de tocar, que aquilo que cabia à partitura (se é que havia uma) foi cumprido, é hora de, ainda em silêncio (sempre!), se ouvir as ressonâncias dos sons que ainda estão viajando pela sala, para que o concerto e a música finalmente se encerrem. Este é o assunto desta coda. Dizendo de outra maneira, o tema foi fechado – se diria, tomando-se o modelo da forma sonata, que foi exposto, desenvolvido e rerepresentado –, mas ainda há o que falar. Portanto, é necessário uma coda.

6.3.1 O silêncio e a educação sonora/musical

Quais as ressonâncias do silêncio, conforme discutido, para a educação sonora/musical?

Qual concepção de educação musical corresponde ao ambiente sugerido pelas reflexões tecidas ao longo desta tese?

Quais as implicações dessas proposições para a educação musical?

Respondida a hipótese do trabalho, o que se depreende é que é papel da educação sonora²⁴⁸ e da educação musical tomarem para si a responsabilidade de promover a individuação da escuta.

A escuta individuada, alcançada a partir da conquista do silêncio, congrega em si diversas proposições discutidas no decorrer deste trabalho, como a *escutativa* (de Fonterrada), a busca pela educação do sensível (proposta por Duarte Junior), a escuta do outro (como

²⁴⁸ Compreendida também como educação musical, no sentido de se promover a educação estésica em direção à música do mundo.

alteridade, tal qual se depreende da obra de Cage), o papel fundante do silêncio (Orlandi), a importância dos sentidos e sentimentos como fundamentos do viver biológico-cultural do *homo sapiens-amans amans* (conforme Maturana), a proposta da ecologia profunda no sentido de integrar o ser humano com o seu meio (a paisagem sonora), a conexão entre Estética e Política (Lapoujade) e a busca pelo silêncio positivo (Schafer).

Tais concepções são aptas a funcionar como guias para a construção de diretrizes que balizem a filosofia e a prática de trabalho na educação sonora/musical de maneira a incorporar o silêncio como elemento de importância no ensino.

Se nesta tese o silêncio foi o ponto de chegada, na educação sonora/musical ele tem que ser tomado como ponto de partida. A partir do momento que se toma consciência de seu papel fundante para a música, não é mais possível relegá-lo ao segundo plano. Ele perpassa todo o fazer musical, portanto, deixá-lo de fora do ensino significa ocultar uma parte da música (e da vida), ou seja, conduzir uma educação que está amputada de um de seus mais importantes elementos, pois o silêncio antecipa, permeia, perpassa e sucede a música. Sem ele o sentido musical se perde.

Não somente uma educação que inclua o silêncio, mas uma educação a partir do silêncio. E, nesse sentido, não apenas no âmbito musical, mas uma educação para a vida, uma educação sonora. O silêncio produz equilíbrio no ambiente, funciona como uma ferramenta de ecoalfabetização, pois anula uma das fontes de sua degradação, a poluição sonora, e contribui para que as pessoas percebam que elas podem transformar o ambiente para melhor, com simples gestos de silenciamento, que estão ao alcance de qualquer um. Se o silêncio é equilíbrio e a ecologia é a busca pelo equilíbrio, então silêncio e ecologia andam juntos.

Há outras benesses do silêncio para a vida coletiva. Tal como visto a partir da obra de Cage, ele permite escutar o outro, funciona como ferramenta para a alteridade. Ao mesmo tempo, possibilita uma maior conexão com o meio, pois habilita a pessoa a ouvir o que está próximo e, assim, entrar em maior contato com o seu local, com o seu cotidiano. Isso aumenta as chances de o indivíduo perceber melhor a vida que o rodeia, em particular, os seres humanos. O contato atento com os demais aumenta os laços e funciona como antídoto contra a competição, fortemente alimentada pelo consumismo, que é favorecido pela atomização da sociedade vista nos dias atuais. Ao funcionar como caminho para a alteridade, o silêncio também reflete um dos objetivos da ecologia profunda, no sentido de promover a integração humana, que equivale, ainda, à ecologia social, de Guattari.

Aqui assume importante papel a tríade da conversação: fala, respiração, escuta. O tempo de falar/fazer sons e o tempo de escutar. Saber quando se colocar, mas saber, também,

deixar o outro se colocar. Com isso se aprende que, na vida, há lugar e tempo para todos e que a competitividade é algo que não permite tais benesses, pois exige que apenas poucos ganhem, enquanto o convívio sadio é bom para todos. Tais considerações são de grande importância também na educação musical, pois desde cedo, na cultura musical ocidental (particularmente na erudita), aprende-se que se tem de competir com outros músicos, para brilhar mais que eles. Em grande parte o estudo de instrumento musical conduz, como motivação principal, à competição com outros praticantes, como se fosse um esporte de alto rendimento. Pouco se fala a respeito do sentido da música para quem a interpreta e para quem a escuta, de seu potencial de produção de integração entre as pessoas e de bem-estar. A educação musical, nesse campo, tem que ser virada de cabeça para baixo. O músico tem que ser orientado, desde o princípio, a silenciar e ouvir seus companheiros de prática/profissão. E, para isso, exemplo positivo não falta, pois a prática musical, particularmente quando em grupo, é uma grande lição de como silenciar e soar, basta pensar no funcionamento de uma orquestra, em que cada instrumento tem a sua hora de tocar e de ficar em silêncio. O próprio ritual do concerto da música erudita é uma cerimônia na qual o silêncio é sacralizado, que propicia que se ouça com “delicadeza sismográfica”, como Schafer salienta (SCHAFER, 2011a, p. 162).

Além do mais, aprender a silenciar e ouvir é possibilitar que se encontre e se aprecie a beleza sonora do local em que se vive. A paisagem sonora não deixa esquecer que a beleza não está em algum lugar distante e inalcançável: ela está ao redor de cada um! Por isso a conexão entre música e ecologia a partir das paisagens sonoras, pois beleza também é saúde e vida. E aprender a ouvir é o caminho para reconhecê-la.

É necessário que a aceitação do silêncio seja trabalhada na educação básica das pessoas, pois, se elas não toleram o silêncio, é porque assim foram educadas. A intolerância e o horror perante o silêncio é uma condição introjetada. Considere-se, por exemplo, um professor que se incomoda diante de uma sala que não fala nada. Tal exemplo ilustra que o problema pode ser maior do que se conjectura, no sentido de que está presente, também, no comportamento de quem tem o papel de educar.

No entanto, a educação para o silêncio (sonora, musical, ampla) não pode ser construída pelo punho da razão, pela regra, pela lei. O policiamento em prol do silêncio só vai gerar ruído: surdo, nas entrelinhas, nos bastidores, nos corredores. Ela tem que entrar pelo coração. Tem que convencer o corpo. Tem que entrar pelo ouvido. Tem que convencer pela beleza.

Prado fornece um exemplo desse desafio ao discutir, em seu trabalho, a experiência de produzir a prática do silêncio com crianças em sala de aula:

[...] sobre essas experiências, destacamos a princípio o percurso árduo de disputa de território para a implantação do espaço do silêncio, frente ao desejo da criança pelo movimento incessante. Tal situação aparece como dificuldade em todo o processo, em que foram recorridos mecanismos de controle, discursos que produziam senão uma obrigação da prática corporal, uma obrigação em respeito ao silêncio do entorno. Por um lado passível de crítica, por outro uma importância nessa experiência de sofrimento e ruptura gerada pela cessação do movimento, prática de silêncio e relaxamento. Dito de outro modo é muito difícil conquistar a adesão à prática de silêncio e atenção sobre o corpo no universo infantil, principalmente quando aplicados à dinâmica de sala de aula e relações entre crianças, em que o desejo pela brincadeira, pela alteridade, pelos agenciamentos, se faz intensamente. Os diálogos para a conquista desse território de silêncio não ocorreram com tranquilidade, pela dificuldade de estabelecer uma relação de sentido antes de um contato verdadeiro com a prática, tendo em vista que o trabalho corporal necessita exatamente da experiência de total atenção e por saber que esse sentido só poderia se constituir diante da própria experiência (PRADO, 2016, p. 27).

O autor enfatiza que essa educação só será bem-sucedida se for conduzida como uma prática voltada para o cotidiano:

Educar para o silêncio, segundo nosso estudo, implica na prática cotidiana do corpo em silêncio, pois compreendemos que desse esforço, desse treino corporal de atenção, produzimos um sujeito melhor preparado para o enfrentamento do mundo (PRADO, 2016, p. 59).

Na música, um dos caminhos pode passar pela proposição de exercícios sonoros que envolvam o silêncio. Paynter, em seu livro *Sound and silence*, fornece alguns exemplos a partir da proposição de pequenas composições (PAYNTER, 1970, p. 61-65). Exercícios promovidos como práticas criativas, nas quais o silêncio assuma um papel de importância, apresentam grande potencial educativo para se alcançar esse fim. Porém, o mais importante é a transformação da concepção que os educadores têm a respeito do silêncio, pois é isso que fará a diferença. Não adianta almejar a constituição de uma gama de exercícios como baluarte para um método, se os educadores tomarem isso como regra, passarem a reproduzi-los de maneira mecânica e deixarem de lado a compreensão do fenômeno. Já ouvi relatos de educadores que utilizavam em suas classes exercícios propostos por Schafer, mas que não entendiam o que o autor pretendia com aquilo. Mais importante que ter um manual nas mãos é edificar um pensamento, uma concepção, uma filosofia, a partir da qual o educador desenvolva o seu trabalho e que ele próprio formule os exercícios, se assim acreditar necessário, a partir de sua experiência, das características e da realidade dos alunos com quem estiver envolvido e do ambiente em que estiver inserido. Os exercícios podem ser boas

ferramentas, mas, se forem tomados como finalidade, ou se forem aplicados sem a devida adaptação para as especificidades de cada público e cada cenário, sua função estará comprometida e deixarão de ter utilidade. Por outro lado, se o educador tiver construído sua concepção de trabalho alicerçada em uma sólida e crítica filosofia, ele nunca estará perdido, não será surpreendido facilmente pelas eventualidades e poderá lidar com qualquer problema que se apresente diante de si.

Aliás, no ensino da música há que se levar em consideração, também, o tipo de música que se ensina, pois há diferenças abissais entre diferentes modelos de música. Só para tomar dois modelos, os mais prevalentes na cultura ocidental, de um lado encontra-se a música comercial, que abrange diversos estilos e é dominada pela lógica da mercadoria (razão instrumentalizada), que é concentrada no aspecto de entretenimento e, de outro, a música erudita ocidental, com sua tradição viciada na razão difundida pelo imperialismo europeu dos séculos passados. Pensar em estratégias de valorização do silêncio para alunos ou ouvintes desses diferentes tipos de música, certamente, envolverá problemas também diferenciados. Para a música erudita, a ênfase deve recair tanto na discussão da filosofia dessa música (de maneira a atualizá-la) quanto nos aspectos criativos-interpretativos, demonstrando como o silêncio está presente entre cada nota, cada frase, cada estrutura de uma obra, mesmo que a tradição de escrita dessa música tenha deixado o tema em “silêncio”. Para o estudante de estilos de música comercial, é importante também enfatizar que a música, qualquer que seja, é composta de som e silêncio e pode ser proveitoso reforçar a proposta da tríade da conversação e instigar os alunos a darem importância para os momentos de respiração e de espera e incentivá-los a perceber que o silêncio na música não é uma falta, mas, em muitos casos, aufere um embelezamento adicional ao resultado sonoro. E aqui o conselho de Paynter é ilustrativo: “quando fazemos música [...] tendemos a dar maior atenção aos *sons* que estamos fazendo. Podemos facilmente nos esquecer da importância dos silêncios em uma continuidade musical”²⁴⁹ (PAYNTER, 1970, p. 61). Porém, essa tarefa pode ser muito mais difícil ou mesmo inviável para o trato com a música amplificada, pois, como reeducar um músico de *rock*, por exemplo? Na maior parte das vezes (ou em geral) as pessoas que gostam desse tipo de música são atraídas, justamente, por seu caráter agressivo, imperialista, por suas guitarras estridentes e por seus ritmos basais, fortemente enunciados, ou, em outros casos, pelo isolamento e o efeito hipnótico que o excesso de intensidade sonora promove. É, enfim, uma música na qual o objetivo é justamente o ruído excessivo. É difícil imaginar uma estratégia

²⁴⁹ When we make music [...] we tend to give most of our attention to the *sounds* we are making. We may easily forget the importance of silences in a musical continuity.

silenciosa para uma música que nasceu como produto da indústria cultural²⁵⁰, que traz em sua natureza o ímpeto da irresponsável rebeldia sem causa da adolescência, que não quer escutar, que tem como impulso a explosão e o barulho. A amplificação é a voz da violência no mundo musical. Não parece haver educação para o silêncio possível para um adepto desse tipo de música, a não ser encorajá-lo a conhecer outros tipos de música e a buscar uma educação mais básica para a sua audição, amplamente anestesiada. Amplificação e silêncio são incompatíveis!²⁵¹

No entanto, mais que sua aplicação no ensino tradicional de música, a grande ressonância do silêncio, conforme discutido neste trabalho, se encontra na promoção da escuta em direção aos sons da paisagem sonora. E, em decorrência disso, faz sentido propor uma educação sonora, mais abrangente, que não envolva apenas os músicos, como uma maneira de se promover maior desenvolvimento das potencialidades estéticas de um maior número de pessoas.

Ouvir as paisagens sonoras como música implica em uma valorização do cotidiano e, conseqüentemente, do local, como Schafer sugere. Promove uma tomada de consciência estética, que, por sua vez, leva a uma percepção estética ampliada que pode, também, propiciar a ação política em prol da transformação do ambiente, motivada pela busca de seu embelezamento sonoro. Ocorre, portanto, uma reação em cadeia, que conduz a transformação da pessoa em diversos planos. Entre essas dimensões, deve também ser mencionada a da saúde, pois a transformação da percepção e o despertar da consciência ecológica poderão levar a pessoa a participar em seu meio, transformando a paisagem sonora, o que resultará em benefícios para a sua saúde e a dos demais habitantes daquela localidade.

E, de importância fundamental para a discussão no campo da educação musical, talvez, como um tema dentro da filosofia da educação musical, é o fato de que a escuta do ambiente como música obriga a se rever e ampliar o próprio conceito de música. Aliás, todo curso de música deveria principiar pela discussão ampla (e demorada!) a respeito do que se concebe como música e incluir nessa discussão, obrigatoriamente, o papel do silêncio. Em uma perspectiva mais ampla, há que se reconhecer que, no fundo, toda e qualquer música é uma paisagem sonora confeccionada pelo homem, que se encaixa em paisagens sonoras mais amplas, de um local ou de uma cultura. Uma música é uma paisagem sonora disciplinada, tal

²⁵⁰ E a partir da qual a própria indústria da música se projetou da forma que é conhecida atualmente.

²⁵¹ Tal qual no âmbito político é impossível lidar com indivíduos com perfil fascista. A história demonstra e os estudiosos do tema, como Robert Paxton, ressaltam que com o fascismo não é possível dialogar, ele precisa ser combatido antes que seu ímpeto destrutivo triunfe. Fascismo e liberdade são antagônicos e não há música que se aproxime mais do perfil fascista que a música do *rock*, com o seu culto à violência do som, algo semelhante ao culto à beleza da violência que os futuristas, precursores do fascismo, defendiam.

como um jardim planejado é um modelamento de espécies vegetais ao gosto dos animais humanos. As canções comerciais, por exemplo, podem facilmente ser compreendidas como paisagens sonoras artificiais, produzidas em série, em linha de produção, saindo todas formatadas segundo modelos industriais de “qualidade” e voltadas para um mercado consumidor. A concepção ocidental de música centra-se na ideia de controle, que é a sua diferença em relação à paisagem sonora, que é a música do ambiente, não formatada, não controlada.

Considerar a escuta da música do mundo é algo que vai além da música e da educação e penetra no âmbito antropológico, pois se trata de transformar o próprio ritual da música (de qualquer tipo de música) – que, como qualquer outro ritual, legitima o que é e o que não é compreendido como válido naquela prática social –, transferindo-o dos palcos e altares para o ambiente mais amplo. Ouvir as paisagens sonoras implica em admitir que a beleza está na natureza e, também, no acaso (que, segundo o pensamento junguiano, pertence ao âmbito do inconsciente, ou seja, da natureza). Portanto, consiste em romper com o perfil cartesiano/racionalista que dominou a cultura ocidental nos últimos séculos e, mais ainda, a tradição que nasceu com essa cultura em seus primórdios, relacionada com a aversão à natureza.

Ouvir as paisagens sonoras como música requer a adoção de uma perspectiva ecológica, contextual e integrativa. Não há nelas um perfil narrativo dos eventos sonoros. As paisagens só podem ser apreciadas como momentos em si (no tempo presente, no agora), elas não são fruto de um discurso humano (ocidental) que nele impinge uma racionalidade de começo-meio-fim como é o caso da forma sonata. O discurso da música erudita aponta para o futuro (progresso) enquanto ouvir uma paisagem sonora exige que o ouvinte se concentre no agora. Isso pode parecer estranho e ser considerado como “não música” por um ouvinte viciado no aspecto discursivo da música ocidental, no entanto, é importante lembrar-se das considerações do arqueólogo Steven Mithen, ao se referir aos antepassados humanos que viviam de maneira integrada em um ambiente no qual os sons assumiam papel preponderante para a sobrevivência dos agrupamentos e que a música, como objeto estético tal como é conhecida atualmente, só se tornou possível a partir de aproximadamente 30.000 anos atrás, quando a mente humana alcançou um estágio evolutivo capaz de apreender a atividade simbólica.

A propósito, nessa revisão da concepção de música, é importante se considerar e dar ênfase ao papel do ouvinte. Uma educação musical que venha a se embasar no poder do

silêncio deverá, necessariamente, aceitar que a música, também, se produz na escuta e não apenas na interpretação, no tocar (ou no reproduzir, no caso da música gravada ou mesmo totalmente criada em meios eletroacústicos). Pode se considerar que uma pessoa também está fazendo música ao encontrar música em seu ambiente, a partir da escuta atenta, individuada, pois, “[...] a escuta é, também, um tipo de fazer musical, visto que, na atividade de audição, o ouvinte constrói a música interiormente” (FONTERRADA, 2008, p. 115). Se a pessoa, após uma prática de silêncio, passa a ouvir sons ao seu redor, aos quais não se dava conta da existência, e neles encontra prazer, então ela está descobrindo música e, de certa forma, está fazendo música, também, pois a escuta, quando isso ocorre, está desempenhando papel ativo. A escuta individuada é capaz de encontrar música em qualquer lugar, descobrindo beleza no cotidiano, onde tudo antes parecia banal ou sem vida. A música está em toda a parte, basta parar e prestar atenção, ouvir. Não é necessário nada complicado para viver a música. Use a própria voz, ouça um pássaro cantando ou percute o próprio corpo ou qualquer objeto simples e pronto! Já há música. Não é preciso ter acesso a tecnologias complicadas e caras, tampouco depender de conhecimentos iniciáticos²⁵². A música está ao alcance de todos, mesmo que o indivíduo não a produza, pois se trata, em grande parte, de uma disponibilidade de sua parte em ouvir. A escuta é uma ação. O silêncio requer justamente isso: escuta atenta. Basta a limpeza de ouvidos e se escutar o mundo! A paisagem sonora já é (e sempre foi) música! A iluminação pela razão, enfatizada pela modernidade, brilha como se fosse uma mera luz artificial diante da grande iluminação que é propiciada pelo desanestesiamento dos sentidos (neste caso, o da audição). A razão está para a percepção tal qual uma luz artificial está para o sol. Todas essas questões devem participar de uma educação voltada para o silêncio.

O hábito de silenciar é importante, não apenas para suspender a influência manipuladora dos estímulos sonoros, mas, também, para se ouvir o que o ouvido realmente ouve. É preciso começar a acreditar naquilo que o ouvido ouve, em vez de submeter seus sinais ao escrutínio da mente, particularmente para os ouvidos treinados na tradição da música erudita ocidental. Assim estará aberto o caminho para a escuta da música oculta na paisagem sonora. E, para se escutá-la, ela tem que ser percebida como sinal, ou seja, em primeiro plano. Comumente ela é ouvida como segundo plano, como fundo. Considere-se o caso das músicas intencionais ouvidas no dia a dia: elas são percebidas como estando em primeiro plano, como sinal. Porém, elas também podem virar cenário se forem ouvidas como acompanhamento para outras atividades, como o estudo, ou ouvidas em um restaurante, em um elevador ou em

²⁵² Todavia, o estudo e a aquisição de repertório são indispensáveis para o enriquecimento da experiência e para o desenvolvimento estésico e estético.

qualquer outro ambiente em que elas sejam usadas como fundo. Esse é mais um atributo a ser enfatizado pelos educadores musicais.

A proposta de se ouvir o mundo como música faz frente ao problema da aversão ocidental à natureza, pois, não sendo criada pela vontade humana, a paisagem sonora é considerada algo fortuito²⁵³, no qual a razão humana, tão aclamada no Ocidente, não influiu e, por isso, é qualificada como algo menor do que a música intencionalmente criada. Aqui, mais uma vez, resplandece o papel pedagógico do silêncio cageano, que em 4'33" traz os sons do ambiente para o primeiro plano, subvertendo a tradicional relação entre música e paisagem sonora. Para ser música, um som ou conjunto de sons não precisa, necessariamente, ser produzido intencionalmente por humanos. Negar essa possibilidade é se apegar à presunção ocidental de que os humanos são as únicas inteligências viventes na natureza. Os seres humanos são parte de uma inteligência global que é manifesta em toda a natureza, tal qual indicam os trabalhos de James Lovelock, John Gray, Humberto Maturana e Ernst Gotsch, entre outros. O Ocidente acredita que os humanos são uma espécie especial dentro das redes naturais e a situa, inclusive – o que é uma ideia absurda –, como “fora” da natureza, como ressalta José Lutzenberger:

A visão cartesiana que ainda domina grande parte do pensamento científico atual coloca-nos como observadores externos da Natureza. Daí o conceito de "ambiente natural". O ambiente é visto como algo externo a nós, no qual estamos total e umbilicalmente imersos, é verdade, mas que não faz parte de nosso ser - uma dicotomia bem clara (LUTZENBERGER, 1986).

É imprescindível parar de pensar que a natureza está lá fora. E esse é um dos papéis que a educação sonora tem a desempenhar, oferecendo sua contribuição no tocante ao universo dos sons. Mais uma vez se ressalta a importância da educação estética, com o desenvolvimento da capacidade de escuta das pessoas, que lhes possibilitará compreender que elas são participantes da paisagem sonora, que suas vidas são profundamente influenciadas pelos sons que ouvem e, também, pelos que não ouvem, e que, inclusive, afetam seu bem-estar e a saúde, tanto imediatamente quanto a longo prazo. E essa educação necessariamente precisa partir da prática e da compreensão do valor do silêncio.

²⁵³ As paisagens sonoras urbanas, ainda que resultantes de práticas humanas, também podem ser consideradas como uma produção sonora aleatória, pois, tal qual os sons ditos naturais, não são diretamente planejadas, ou seja, não surgem de uma ação produzida a partir da aplicação da razão direcionada à organização dos sons.

A discussão do parágrafo acima levanta duas questões que merecem uma atenção especial, antes do encerramento do tema desta subseção: a inevitável vertente transdisciplinar do tema aqui tratado e o papel social do músico na sociedade atual.

Já foi pontuado no decorrer do trabalho, mas, aqui, ao se falar da importância da educação sonora, é necessário mais uma breve palavra a respeito da transdisciplinaridade. Este trabalho surge do meio acadêmico, que é formatado a partir de diretrizes cartesianas, pois a ciência ocidental é fundada sobre paradigmas cartesianos e muito tempo ainda vai se passar para que isso mude. Há que se obedecer às regras acadêmicas, apresentação do trabalho, formato, escrita e, inclusive, o ponto de partida, obrigatoriamente, tem que ser de uma especialidade – no caso, a música. Por isso, seu ponto de partida é interdisciplinar, ou seja, faz-se uma discussão conectando-se e amalgamando-se os saberes de várias áreas, com o propósito de se alcançar uma concepção abrangente do problema. No entanto, o objetivo é chegar a um terreno transdisciplinar, pois é onde, acredita-se, as questões aqui abordadas podem alcançar uma proposição adequada. E, nesse sentido, ao tratar do papel do educador musical, essa necessidade se torna imperante, como Duarte Junior salienta:

O que equivale a se afirmar que a busca de uma transdisciplinaridade, de blocos mais amplos do conhecimento, precisa começar na educação mais básica, no desenvolvimento de todas as possibilidades humanas de apreensão do real. Pessoas dotadas de maior sensibilidade e maior respeito pelas diversas formas do saber por certo haverão de tentar sua articulação e integração, seja no mais elementar cotidiano, seja numa atividade profissional. A transdisciplinaridade, antes de tudo, precisa engendrar-se em nossos corpos e mentes; precisa ser, no estrito sentido do termo, incorporada, o que é trabalho para uma educação bem mais abrangente do que aquela oferecida atualmente, cujo objetivo tem se restringido ao treino instrumental da razão (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 209).

Quanto ao papel social do músico, há um grande desafio colocado para a área, que é o de encontrar o seu elo com o mundo. Só assim essa área ganhará respeito e os músicos deixarão de ser reconhecidos por outros profissionais como meros bobos da corte, subalternos, incapazes de tomar decisões ditas “sérias” e de participar na construção e condução do mundo. Pois é assim que os músicos (e os artistas, em geral) são reconhecidos pelos demais, como pessoas desequilibradamente pendentes ao mundo da imaginação e do sentimento, incapazes de desempenhar funções ditas “sérias”, cuja prática não é reconhecida como um conhecimento, tal como aqueles de outras áreas, legitimadas pela ciência cartesiana. Muito se elogia a música, mas pouco se faz para o músico, que, na maior parte das vezes, é tratado como alguém cujas condições materiais para a sobrevivência não precisassem ser consideradas. A música é reconhecida como algo especial, no entanto, como se fosse algo tão

especial que não pertencesse a este mundo e, por isso, a despreocupação com a vida do músico; afinal, ele não é visto como um ser comum, por ser, supostamente, dotado de um talento incomum. Essa situação precisa ser transformada e isso não é impossível, trata-se de um viés cultural, pois já houve civilizações nas quais o músico recebia grande apreço dos demais, como no caso da antiga China, na qual as cerimônias oficiais não aconteciam sem uma música específica, e essa arte assumia uma importância à semelhança do que o direito assume na atualidade. Contudo, ninguém vai fazer isso pelo músico. É ele que precisa dar o passo inicial, abdicar de sua insignificância como animador de festa e requerer o seu lugar na arena da sociedade. E, para isso, ele vai ter que deixar de lado a atitude cartesiana de “somente fazer música”. Ele tem que ir para a sociedade, dialogar com as outras áreas. E, se o diálogo não adiantar (e provavelmente não adiantará!), estar pronto para brigar para estabelecer seu lugar, pois, se o músico não está ocupando o lugar que merece é porque alguém mais está ocupando esse lugar e esse alguém dificilmente cederá seus privilégios por meio do simples diálogo. É necessário que os músicos busquem representação nas instâncias de poder, pois, infelizmente, esse é o espaço que garante conquistas na estrutura da sociedade tal qual está configurada atualmente. E isso não é uma conjectura abstrata, pois se a classe artística se organizar para isso, ela conseguirá eleger representantes. A música não é melhor nem pior que qualquer outra área. Conscientizar o músico de seu papel no mundo: este deveria ser um dos objetivos primordiais de toda educação musical, mais do que simplesmente incutir nos neófitos o hábito do treinamento adestrador de raiz cartesiana que o condenará a ficar apartado do resto do mundo, restringindo seu contato apenas por meio do breve aplauso e da mendicância, na maior parte das vezes.

A propósito, no tocante à legitimação do conhecimento do músico, é digno de nota o movimento da pesquisa artística, que atualmente vem ganhando tamanho e força conceitual. A pesquisa artística reivindica o reconhecimento da especificidade do conhecimento artístico e de sua valoração à altura daqueles das áreas legitimadas pela lógica cartesiana. Sua reivindicação de legitimação reflete a proposição de Foucault, no sentido do resgate dos saberes desqualificados pela ciência oficial do Ocidente (FOUCAULT, 2013, p. 266). A perspectiva adotada para esta pesquisa se encontra com a da pesquisa artística no sentido do imprescindível reconhecimento do conhecimento produzido no fazer artístico²⁵⁴, mas difere

²⁵⁴ A música não deve nada a área alguma, ainda que esteja em simbiose com todo o mundo, de maneira sistêmica, afinal, a interação em rede não anula o individual, mas, pelo contrário, amplia a sua importância. Sua função não é “servir” como apêndice para se aprender matemática ou qualquer outro conhecimento. Um som (ou um intervalo musical) não precisa estar associado com um número ou um planeta – tal como na antiga crença pitagórica que muita gente “séria” continua a acreditar e defender com argumentação espúria –,

ligeiramente dela, no tocante a assumir um direcionamento centrífugo do campo da música em direção ao mundo, voltando-se para o apagamento das fronteiras da música com a sociedade, característica mais próxima de seu almejado perfil transdisciplinar e intrínseca ao seu alinhamento com o pensamento sistêmico.

Eis, pois, três papéis cruciais para o educador sonoro/musical: a ênfase no desenvolvimento da escuta, com base no reconhecimento do papel fundante do silêncio e da função sistêmica que o som assume na paisagem sonora; o enfoque contextualizado com relação às idiossincrasias dos alunos, com atenção às suas características culturais, socioeconômicas, étnicas, psicológicas, entre outras; e a preocupação quanto ao papel social do músico, hierarquicamente subalternizado em uma sociedade dominada pela lógica da razão instrumentalizada. Uma educação musical/sonora alinhada com a perspectiva da ecosofia e da ecologia profunda deveria atender a essas três funções, que abrangem as três dimensões ecológicas discriminadas por Guattari: ecologia ambiental, ecologia social e ecologia mental.

Enfim, o que importa dizer a respeito das ressonâncias para a educação musical é que sua prática precisa ser reformulada de modo a incorporar o silêncio de maneira transversal a toda a formação musical. É necessário, também, se propor uma educação sonora, mais abrangente, conduzida como uma premissa para a educação do sensível, que se volte para toda a população e que enfatize que a música é um estado de escuta, reconhecendo que ela (a música) não está dada de antemão, pois cada um a percebe na presentidade do som, e, assim como o som está em toda a parte, ela também pode estar. Se a música é uma ação, como reivindica Christopher Small (1999, p. 3), de maneira complementar pode-se dizer que ela é uma ação de escuta por parte do ouvinte. Não há música sem e além de um ouvinte e ela não se resume a um produto/obra acabado. Todo esse processo, que faz parte da individuação da escuta, só se torna possível com a (re)conquista do silêncio.

pois ele já apresenta um sentido de existir, que é de natureza musical. Se uma pessoa ou uma cultura inteira criam associações significativas a partir dele – como frequentemente ocorre, pois a música, como arte, de natureza polissêmica, engendra tais associações geradoras de sentido –, é perfeitamente aceitável, haja vista que esse é o ponto de vista que prevalece neste trabalho, ou seja, de valorizar os diversos sentidos que o som suscita nas pessoas. O que não é possível mais admitir é que determinadas crenças, de alguns povos e sociedades específicos (eleitos, por alguns, como exemplares), assumam *status* de verdades inquestionáveis para todos. Da mesma maneira, não é mais plausível que se categorize a música como algo inferior cuja “utilidade” é funcionar como facilitadora para o aprendizado de outros saberes hierarquizados como superiores.

6.3.2 O silêncio e a música sintrópica

Os assuntos envolvidos e a forma como foram tratados neste texto são a culminância de uma experiência desenvolvida ao longo de muitos anos de estudo formal e informal envolvendo algumas áreas, incluindo os conhecimentos construídos a partir das composições musicais que criei. A tese é indissociável da minha vida e da minha composição musical. E é por isso que esta última subseção, da última seção, do último capítulo do texto, dedicada a tratar das ressonâncias do tema da tese na música, será voltada para o fazer musical do próprio autor do texto, em uma discussão que apresenta interesse, tanto para a área da composição a partir de paisagens sonoras, quanto das práticas criativas em educação musical e da pesquisa artística.

Não se trata, todavia, de se ocupar da minha obra como um todo, mas, sim, fazer um recorte no tocante ao que nessa produção dialoga com o interesse desta pesquisa, sua ressonância. Nesse sentido, há uma composição, entre as criadas concomitantemente com a escrita da tese, que, mais que as demais, se apresenta como um espelho do que foi produzido em forma de texto: *Anoitece na cidade*, uma obra para orquestra, composta a partir de paisagens sonoras e paisagens visuais. Ela e a tese são produtos de um mesmo momento de minha vida, de tal forma que se pode considerar que essa composição é a versão sonora da tese, ao passo que a tese é a versão escrita em forma de texto dessa obra.

6.3.2.1 *Anoitece na cidade*

A composição foi criada para a Gru Sinfônica²⁵⁵, orquestra profissional da cidade de Guarulhos, no ano de 2021²⁵⁶. Diante desse vínculo, o ponto de partida para o trabalho foi o objetivo de oferecer para a cidade uma obra que, de alguma forma, a refletisse, que contasse uma “história”, por meio da música, que falasse da cidade de Guarulhos ou que, ao menos, trouxesse em seu discurso algo que remetesse ao município e que fizesse algum sentido para os seus moradores que viessem a escutá-la.

²⁵⁵ A obra foi estreada pela orquestra em 10 de julho de 2021, em um concerto em homenagem ao aniversário de 460 anos da cidade de Guarulhos. Ainda que não fora planejada com tal intenção, a temática da obra acabou por se encaixar plenamente com o perfil do evento.

²⁵⁶ A gravação do concerto está disponível no canal da orquestra, na plataforma Youtube, no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=cFAMgzF634Y&t=3679s&ab_channel=OrquestrasdeGuarulhos. A obra, destacada do concerto, pode ser verificada no canal do compositor, na mesma plataforma: https://www.youtube.com/watch?v=mo0tK8ic9YU&ab_channel=SergioLeal.

Anoitece na cidade toma como base de invenção diferentes paisagens sonoras e visuais, reais e imaginárias, da cidade de Guarulhos. Essas paisagens são sugeridas pela composição, porém, sem a intenção de se retratar literalmente os sons reais. A paisagem sonora é o ponto de partida para a criação, mas não se trata de um processo de imitação exata dos sons do ambiente, ainda que em alguns momentos isso tenha sido usado parcialmente, como nos sons de pássaros e de veículos.

Procura-se construir um retrato da cidade em quatro momentos do dia, começando no fim da tarde, passando pelo anoitecer, pela noite e finalizando na madrugada, em um percurso por alguns de seus locais. As quatro seções, cada uma com um caráter distinto, são interpretadas sem interrupção, em *continuum*.

No primeiro momento, denominado *Pássaros se recolhendo ao final da tarde em um bosque da cidade*, sugere-se o cenário de uma revoada de pássaros ao entardecer. Predominam os sons das madeiras²⁵⁷ e o discurso sonoro não é linear, marcado pelos cantos dos pássaros, com entradas que não obedecem à noção de tempo sincronizado típico da música erudita tonal, o que levou o regente que fez a estreia da obra a compará-la com o estilo da primeira fase de Stravinsky, ainda que não tivesse sido essa a inspiração para a obra²⁵⁸. A principal direcionalidade desta seção é o adensamento textural que resulta do acúmulo de pássaros, conforme a obra progride. É sugerido que os instrumentistas que interpretam os pássaros entrem por diferentes lugares da sala e circulem, individualmente, em meio à plateia enquanto interpretam o movimento, de maneira a sugerir os pássaros voando e cantando no céu, passando pelos espectadores²⁵⁹.

Um congestionamento no início da noite é o cenário da segunda seção, que apresenta o subtítulo *Engarrafamento na via expressa próximo ao centro da cidade*. O peso dos sons dos metais domina a paisagem, enquanto, como fundo, se ouvem as cordas em cluster. Sons de motoristas ansiosos, do ruído branco da cidade, de buzinas, da melodia do caminhão de gás, de acelerações, de veículos passando em alta velocidade na pista oposta e de sirenes de ambulância e de viaturas de polícia se acumulam em uma massa sonora que conduz a escuta até chegar ao paroxismo e se desfazer com a abertura do semáforo ao fim da seção. Aqui também é sugerido que os metais entrem do fundo da plateia e caminhem tocando juntos, em

²⁵⁷ Naipe dos instrumentos de sopro de madeira.

²⁵⁸ No entanto, pelo contrário, faz pensar se Stravinsky não teria empregado em suas obras, particularmente no seu uso do tempo musical, a mesma fonte que se apresenta em minha obra, ou seja, o tempo não medido e não sincronizado do canto dos pássaros, que é também prevalente em quase todos os fenômenos da natureza.

²⁵⁹ Este recurso não foi empregado na estreia porque ela foi realizada em um momento de restrição de circulação, devido à pandemia de Covid-19.

cortejo, seguindo até o palco, de maneira a projetar a paisagem de um congestionamento que ocorre perante o público²⁶⁰.

A terceira seção traz uma sonoridade diferenciada em relação às anteriores, baseada em um discurso mais próximo daquilo que tradicionalmente se conhece como música, pois, ainda que remeta ao clima festivo de uma noite de sexta-feira em uma região movimentada da cidade, seu cenário sonoro não é construído a partir de paisagens sonoras. *No esplendor da noite* apresenta linhas individuais baseadas em escalas bem definidas, figura de acompanhamento, imitações de pequenos motivos e uma textura transparente, características que lhe conferem um *ethos* voltado para a alegria e cujo discurso é conduzido de maneira clara a partir de aumentos e diminuições da tensão e com um clímax bastante nítido ao final.

Chega, então, o quarto e último momento da obra: *Uma fria, enevoada e silenciosa madrugada de outono recai sobre a cidade...* O ouvinte passa pelo centro da cidade, em frente da igreja matriz, e se dirige no sentido dos bairros, se distanciando progressivamente. O clima de festa, definitivamente, passou. O silêncio reina, brevemente interrompido pelo sino da igreja, que anuncia a meia-noite, com seu som, a cada badalada, mais tênue, devido ao distanciamento do espectador, que vai embora. Parcos sons aparecem e rapidamente se vão, engolidos pelo silêncio e pela névoa. Porém, de repente, uma clareira se abre no céu e a lua vence a bruma, revelando e prateando a cidade que a noite escondia. Todavia, não tarda para a neblina se reconfigurar, a dama da noite ser engolfada e, rapidamente, os sons se rarefazem até se dissolverem totalmente após a última badalada do sino, que funciona como guia do discurso nesta última seção. A obra, assim, se rende ao silêncio definitivo.

O processo de criação da composição envolveu tanto um esforço de imaginação e recuperação de memórias, quanto de caminhadas pela cidade e de escuta atenta (individuada) a seus sons. O objetivo era construir uma obra que suscitasse algo de identificação e de sentido nos moradores locais que a ouvissem. Com essa finalidade, o ponto de partida foram as minhas próprias experiências significativas na cidade, tomando como referência histórias, memórias, impressões e locais significativos, haja vista que nasci e sempre vivi no município e, portanto, tenho uma história com ele, o que me levou a conjecturar que, se eu criasse um conteúdo musical que fizesse sentido para mim, possivelmente afetaria mais pessoas da cidade, que também têm uma ligação de vida com o espaço geográfico retratado. Isso reflete as preocupações discutidas ao longo da pesquisa no sentido da valorização do local, tal qual propõe Schafer. É no local, lugar de realização de nosso cotidiano, que a vida pulsa, que os

²⁶⁰ Também devido à restrição de circulação, esta proposta não foi atendida na estreia da obra.

sons se apresentam. Quando se individua a escuta, se passa a perceber, a sentir/perceber com mais profundidade, é o local, o entorno, que se ouve com intensidade. Foi por essa motivação de encontrar algo que, possivelmente, fizesse sentido para o maior número de pessoas possível, que escolhi tomar, como referência, cenários no entorno do centro da cidade, que é o espaço frequentado e conhecido pelo maior número de seus habitantes.

Nessas histórias e memórias utilizadas como norteadoras para a criação flagra-se um significativo aporte de estímulos visuais para a elaboração da música. Contudo, e de maneira prevalente, paisagens sonoras reais, além das imaginárias, também foram tomadas como motivação. Os cenários sonoros do primeiro e do segundo momentos da obra são baseados em paisagens sonoras reais. A pesquisa dos sons que participaram das duas primeiras seções da composição foi realizada a partir de uma escuta atenta aos sons da cidade. Essa escuta foi resultante de várias caminhadas silenciosas por alguns bairros da cidade, com a atenção voltada para seus diversos sons. Os pássaros retratados no primeiro momento foram inspirados na paisagem sonora do local em que vivo, cujas imediações têm grandes árvores, que atraem espécies prevalentes no meio urbano, como o sabiá-laranjeira, o bem-te-vi, o periquito, o sanhaço, a rolinha caldo de feijão, a avoante, as pombas e outros, retratados pelas madeiras, pelo violino e pela matraca.

Quanto ao som do congestionamento, na segunda seção, tratou-se apenas da construção de uma textura saturada de sons de metais, cordas em cluster e percussão, que remete às buzinas de automóveis e ao ruído branco que se pode ouvir nas grandes vias de qualquer metrópole. Contudo, em meio ao emaranhado de sons, destaca-se a melodia do caminhão de gás, que funciona como um legítimo marco sonoro da região, na atualidade. As empresas que fazem a distribuição de botijões de gás de cozinha empregam diferentes sons para anunciar o seu produto. Cada empresa tem a sua própria marca sonora, que funciona como emblema, que, aliás, não é o mesmo em todas as regiões do país. Antes, todas usavam um som grosseiro, com grande intensidade sonora, que cumpria a função de informar a passagem do caminhão para os moradores, porém, sem nenhuma preocupação estética. Com o passar do tempo elas se sofisticaram e incluíram a beleza como um chamativo para o seu produto e cada empresa passou a se diferenciar com um som específico. Em princípio, adotaram melodias conhecidas, como a da Bagatela para piano solo, nº 25, “Para Elise”, de Beethoven. Depois, as empresas entraram em uma competição por quem atraia mais os clientes a partir dos sons tocados, trocando-os seguidamente e algumas começando, inclusive, a criar sons, melodias ou jingles originais. Entre essas, a mais bem sucedida foi a empresa Liquigás, cuja melodia, que já data de aproximadamente vinte anos de uso, figura em meio à

massa sonora dos metais (“veículos buzinando”) da segunda seção de *Anoitece na cidade*, tocada por madeiras e metade das trompas, em uníssono. Além de seu valor como marco sonoro²⁶¹ na região, a melodia, ao ser utilizada na obra, adquiriu um destaque pelo contraste que fornece por sua característica tonal em meio a um ambiente atonalizado, em uma textura de massa sonora. Tal característica não passou em vão e foi notado e comentado por pessoas que ouviram à estreia da obra e, mesmo que algumas não conhecessem a melodia (ou não a reconhecessem, pois a colagem muitas vezes reconfigura o sentido dos sons e os recontextualiza, podendo, assim, causar estranhamento), enaltecem a beleza dela no meio da composição (do congestionamento).

Na terceira seção não se empregam sons de paisagens sonoras. O discurso é construído à maneira tradicional, baseado em escalas, melodias (ainda que breves) e nos demais elementos básicos da música erudita ocidental. O intuito era, justamente, construir um contraste no centro da obra em relação aos dois primeiros movimentos, fortemente baseados em paisagens sonoras e ao último, que adquire um caráter múltiplo. Sua constituição atende à intenção de se amalgamar, dentro de uma obra musical, características díspares, tanto do universo da música tradicional e seu discurso baseado na razão, em diversas vertentes, quanto das paisagens sonoras, não domesticadas pela lógica ocidental.

O quarto momento da obra é uma construção musical de uma paisagem visual imaginária a partir de um cenário real da cidade. Na construção de seu discurso, embebido em mistério, elementos da música tradicional e da contemporânea, materiais advindos de paisagens sonoras e, notadamente, o silêncio, assumem o papel central. Há dois eixos de direcionalidade nessa seção: o som do sino da igreja, representado pelos sinos tubulares, que perpassa todo o movimento e o motivo que é apresentado na parte inicial e esparsamente lembrado em meio à rarefação da textura até assumir o primeiro plano na cena da lua, próximo ao final da obra.

A utilização do silêncio neste último movimento reflete algumas das discussões realizadas ao longo da pesquisa. A textura, preenchida por silêncio, promove uma valorização

²⁶¹ Em minha concepção, marca sonora e marco sonoro são coisas diferentes. Marca sonora é algo como um *slogan* sonoro, um recurso publicitário, tal qual essas empresas usam os sons para se diferenciarem para o consumidor. Marco sonoro, que é a expressão empregada por Schafer, é algo mais profundo, que remete ao sentido que um som (ou conjunto de sons) adquire para uma comunidade e que pode representá-la. De maneira resumida, marca sonora é um simples recurso comercial, enquanto o marco sonoro é como um monumento que uma comunidade erige (em pedra, para durar) para cultuar a sua memória e os seus sentidos e significados coletivos. É digno de nota que, no exemplo levantado, a melodia da empresa, que nasceu como uma marca sonora, com o passar do tempo tornou-se, também, um marco sonoro (segundo a minha compreensão, balizada na convivência nesse cenário e na observação do comportamento e nas opiniões de outros moradores da região em relação ao som retratado).

de cada som ouvido. Os sons, quase que atomizados, assumem valor por si. Cada som ouvido no meio do silêncio dessa seção assume um valor único e remete à expressão desejada, de uma madrugada enevoada.

6.3.2.2 Paisagem sonora e discurso musical

A principal diferença que há entre as paisagens sonoras não controladas pelo homem²⁶² e sua música é que as paisagens sonoras não são submetidas à lógica racional que está na raiz do discurso que embasa a música. Há uma lógica na organização formal que permeia mesmo as mais simples canções da música comercial ou de algumas tradições de música popular.

Uma paisagem sonora se configura no momento. A direcionalidade, quando há, não se apresenta como algo sistemático, tal como uma obra com começo, meio e fim claramente assinalados. Por isso, as paisagens sonoras se aproximam mais daquilo que Jung chama de sincronicidade, a coincidência de eventos, do que de um processo causal de construção musical, tal qual conhecemos. E, ainda que o psicólogo suíço não faça uma aproximação com o universo sonoro, sua comparação do pensamento ocidental com o oriental, realizada em seu prefácio para o texto do I Ching, traduzido por Richard Wilhelm, não deixa dúvidas da factibilidade de tal proximidade:

A maneira como o I Ching tende a encarar a realidade parece não favorecer nossa maneira causal de proceder. O momento concretamente observado apresenta-se à antiga visão chinesa mais como um acontecimento fortuito que o resultado claramente definido de um concordante processo causal em cadeia. A questão que interessa parece ser a configuração formada por eventos casuais no momento da observação e de modo nenhum as hipotéticas razões que aparentemente justificam a coincidência. Enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado (JUNG, 2006, p. 16).

Nas paisagens sonoras o tempo se apresenta de maneira também diversa em relação à música ocidental (exceto quando os compositores direta ou indiretamente procuram uma aproximação com os sons do ambiente). Não há um tempo medido, tampouco uma unificação dos tempos particulares de cada evento. Os eventos sonoros ocorrem cada qual em seu tempo particular, único, sendo a paisagem sonora uma resultante dessa miríade de diferentes tempos,

²⁶² Afinal, deve-se lembrar que uma música é, também, uma paisagem sonora e, como tal, projetada pelo homem. Além disso, as paisagens sonoras urbanas, por exemplo, também são geradas por humanos, mesmo que se considere (há que se discutir) que elas são constituídas de maneira fortuita.

que convivem tal qual a definição de Jung para o momento observado a partir da antiga visão chinesa. Ao se prestar atenção ao elemento tempo nas paisagens sonoras, inevitavelmente se percebe que, tal como afirma Rovelli, “[...] existem legiões de tempos. Um tempo diferente para cada ponto do espaço. Não existe um único tempo. Existe uma infinidade deles”²⁶³ (ROVELLI, 2018, p. 15).

A música do mundo não soa de acordo com um metrônomo. Nela encontramos uma resultante temporal múltipla e não linear, da mesma maneira que na primeira e na segunda seções de *Anoitece na cidade*. O tempo uniforme, do dinheiro, da razão, do progresso, cuja concepção tornou-se naturalizada na cultura da modernidade e, conseqüentemente, na música erudita ocidental, foi uma criação de Isaac Newton, como afirma o físico italiano:

O tempo de Newton não é uma evidência dos nossos sentidos: é uma elegante construção intelectual. Se a existência desse tempo newtoniano, independente das coisas, lhe parece simples e natural, é porque foi o que você estudou na escola. Porque, aos poucos, essa se tornou a maneira de pensar de todos nós. Filtrada pelos livros didáticos de todo o mundo, para que se tornasse a forma comum de pensar o tempo. Fizemos dela a nossa intuição. Mas a existência de um tempo uniforme, independente das coisas e de seu movimento, que hoje pode parecer natural para nós, não é a intuição antiga e natural da humanidade. É uma ideia de Newton (ROVELLI, 2018, p. 49).

O tempo único na música (e na vida) é uma meta da racionalidade ocidental, não é um dado da natureza. A métrica militarmente ordenada, que visa fazer todo mundo tocar junto, no “mesmo tempo”, parece mais adequada para reproduzir a lógica da exploração do trabalho fabril no universo musical do que propriamente uma “verdade” musical. Nesse sentido, o metrônomo é o relógio de ponto da música ocidental.

De maneira simplificada, o discurso racional dentro da música, particularmente no caso da música tonal, é uma construção que conduz a escuta sempre para a frente, para o fim. É como o tempo acelerado, instaurado a partir da dupla revolução burguesa do fim do século XVIII, o tempo do progresso, que está sempre apressando e conduzindo as pessoas para o futuro, prometido como um tempo melhor, porém, que nunca chega, ainda que sempre almejado. Na música produz um empobrecimento da percepção, um anestesiamiento do ouvido, porque induz à valorização dos aspectos racionais, unicamente, reduzindo a apreciação dos sons. Na música do século XX em diante²⁶⁴ não assume melhor condição, pois, a partir de então, se instaura uma busca frenética por um cientificismo na criação

²⁶³ Em seu trabalho, Rovelli, tal qual Jung e Capra, entre outros cientistas e pensadores, também ilustra a proximidade das concepções da física quântica com o pensamento oriental.

²⁶⁴ Naquela que se diz de vanguarda ou de invenção.

musical e grande parte dos compositores passa a projetar suas obras como se fossem experimentos laboratoriais: o ato de compor passa a ser subordinado ao fetiche da tecnologia.

A ausência de um discurso racionalizado, que organiza a obra (ou o conjunto de sons) em uma lógica de começo, meio e fim, proporciona à escuta outras possibilidades, liberta-a para encontrar as belezas escondidas em cada som/conjunto de sons. Ao se anular o direcionamento linear, que é o mesmo que permeia a ideia de progresso, permite-se à escuta se voltar com maior atenção para outras qualidades do som, tal como o timbre. O timbre – a cor, a beleza própria de cada som –, propiciado pelas qualidades intrínsecas de sua fonte, é um elemento que convida o ouvinte para o aqui e o agora, para a presentidade do som. O timbre é uma qualidade do som que se ouve com o ouvido e não com a mente²⁶⁵. É possível conjecturar que esse tenha sido um dos motivos pelos quais esse parâmetro sonoro tenha sido pouco valorizado nos períodos Clássico e Romântico da música erudita ocidental.

A suspensão da linearidade convida, também, para se ouvir as pequenas figuras em si mesmas, se encontrar com sua beleza específica, em vez de ouvi-las por sua funcionalidade. É muito diferente ouvi-las em uma obra que tem um discurso racionalmente organizado e direcionado a um fim fortemente marcado. Tome-se a forma sonata, como exemplo, mais uma vez. Um motivo em uma forma sonata exerce uma função vital dentro da obra, que é a de se construir a partir e em torno dele um tema, que, por sua vez, assume a função central, dramática, que fornece o direcionamento principal para a música organizada nessa forma. Ou seja, a figura (o motivo) existe na forma sonata para cumprir uma função de conduzir a escuta, cujo ápice é o desenvolvimento, no qual o motivo será transformado a partir da lógica harmônica, pedra fundamental desse tipo de música. Não se ouve, portanto, a figura por sua beleza intrínseca, mas, sim, por sua função em relação ao todo da música e, por isso, ela é denominada de motivo, que é compreendido como (uma figura musical) passível de desenvolvimento.

Não obstante, uma figura pode ser simplesmente apreciada como figura, por seu(s) intervalo(s), por seu timbre, por sua integridade. E não apenas a figura, mas partes maiores, mesmo a obra como um todo, pode ser apreciada por suas qualidades únicas. Não é imprescindível que se funcionalize, que se disseque, que se quebre a música em pedaços para

²⁶⁵ Não por menos, no decorrer do século XX, músicos de perfil cartesiano radical (compositores de laboratório) tentaram promover a ideia de que o timbre não era um parâmetro fundamental do som, mas, sim, uma resultante do ritmo e que frequência, ritmo, harmonia e timbre são elementos de uma só continuidade. O ritmo é facilmente mensurável, se encaixa prontamente no modelo cartesiano, mas o timbre é percebido como qualidade, por isso é mais arduo à quantificação e os cientificistas da música têm se esforçado para domesticá-lo, dissecá-lo e separá-lo de sua qualidade de escuta de maneira a transformá-lo em mais um dado, à maneira positivista.

se encontrar sua qualidade de existência. Esse é um grande ganho quando se aprecia uma obra a partir de uma visão sistêmica, pois ela é ouvida por sua integridade. E a verdade é que, apesar de toda a racionalidade em que foi embebida essa música (ocidental), o ouvido não necessariamente a escuta como o cérebro quer. E é aqui que reside sua maior riqueza, pois, se fosse somente um estímulo para o intelecto, ela não seria fonte de prazer para tantas pessoas, pois a maior parte delas não compreende coisas como motivo, tema, desenvolvimento e harmonia²⁶⁶, mas, ainda assim, apreciam a música e se beneficiam dela. Prova maior disso são os benefícios quanto ao bem-estar e à saúde que a música propicia.

Promover a escuta desfuncionalizada e suscitar a apreciação do timbre e das figuras musicais por suas qualidades sonoras intrínsecas é caminhar no sentido de permitir que os sons sejam eles mesmos, tal qual reivindicava Cage.

No fundo, nessa dicotomia entre a presentidade característica das paisagens sonoras e os atributos discursivos da música erudita ocidental encontra-se, mais uma vez, o embate do Ocidente contra a natureza²⁶⁷. A forma sonata, produto máximo do Iluminismo na música, era considerada como a forma perfeita, por amalgamar de maneira bem-acabada o tratamento racional do tema e da harmonia, de maneira a vencer a “anarquia” dos sons da paisagem sonora ou de outras culturas. Era a razão controlando o mundo sonoro regido pelo acaso, ou seja, a natureza. A mão humana desbravando as matas virgens de um continente inexplorado. Por isso, também, que o concerto erudito exige o silêncio como receptáculo da música, de maneira que os sons mundanos, não controlados – os “sons do outro lado” –, sejam separados do altar sagrado da música das luzes²⁶⁸. O caráter asséptico, higienista, da música erudita ocidental reflete o controle da natureza pelo homem.

E é importante pontuar mais uma vez que essa condição não se restringiu à música dos séculos XVIII e XIX. No século XX, mesmo com o processo de emancipação do ruído, essa condição se metamorfoseou. Tome-se, como exemplo, o caso do serialismo integral: é a supremacia da razão que é exaltada pelos serialistas ao creditarem à série – um procedimento de perfil matemático, estranho à natureza sonora – o poder de organizar e explicar a sua música. Em nenhuma outra estética prevaleceu tamanho radicalismo e militantismo em prol

²⁶⁶ Sem falar no vocabulário de grande parte da música contemporânea, com conceitos e termos que, além do esoterismo, pouco ou nada remetem à escuta.

²⁶⁷ E, por extensão, também manifesta uma das diferenças entre Oriente e Ocidente.

²⁶⁸ O silêncio, neste caso, assume a função de higienizador: elimina os sons indesejados do ambiente sonoro da sala de concerto, tal qual uma solução de cloro ou uma de álcool 70° matam micro-organismos indesejáveis em uma superfície ou nas mãos de uma pessoa. Se a comparação for válida, pode-se dizer, então, que ao contrário do silêncio voltado para a produção de vida, defendido neste texto, esse silêncio é voltado para a anulação e para a morte, ou seja, apresenta-se, aí, a dicotomia entre silêncio positivo e silêncio negativo.

do número e em detrimento do som e da estesia. Se a sensibilidade “dos sentidos” qualifica o humano, como defende Duarte Junior, e se a música é uma arte para ser ouvida “com os ouvidos”, então, pode-se dizer que nunca em sua história a música foi tão pouco humana e tão pouco musical quanto no serialismo integral.

A vida é movimento, é impermanência, pois, como se diz no budismo: “[...] tudo é fluxo, movimento e fluido” (HAGEN, 2012, p. 128). Ainda que desejemos e busquemos, incessantemente, por aquilo que é perene, essa é uma luta em vão. Nada permanece. Tudo está no aqui e agora, e isso é notoriamente válido para a escuta. As vanguardas do século XX, reflexo do ideário político instaurado, principalmente, pelo ímpeto de reproduzir a Revolução Russa em outras partes do mundo e em todos os campos possíveis da experiência humana, semearam a revolução na música. Todavia, caso aconteça, o sucesso de uma revolução coincide com o início de seu declínio. O processo revolucionário é uma parábola, na qual o ápice da curva é o início de sua queda, como em um trajeto balístico. Toda inovação, um dia, se torna aquilo contra o qual ela lutou: passado. As ideias racionalistas da modernidade se transformaram em razão instrumental e moldaram o mundo nisso que se assiste hoje: um jogo de exploração da natureza e dos seres humanos, voltado para a fabricação de produtos em prol do consumo alienado, com todas as consequências ecológicas, para o ambiente, a sociedade e as pessoas, tal qual denunciado pelas ecologias ambiental, social e mental, de Guattari ou de maneira holística pela ecologia profunda, de Naess. Do mesmo modo, o mundo prometido pelas vanguardas levou a música erudita ocidental a uma cisão: de um lado os adoradores da música do passado, cultuando seus heróis clássicos e românticos e fechados para qualquer inovação na música; de outro, a música de invenção dos séculos XX e XXI, pouco conhecida, isolada voluntariamente em um nicho e petrificada na neofilia, que se iguala ao fetiche da tecnologia, em uma busca incessante e cega por inovação descartável, perpassada pelo ideal do progresso. A ideia, hoje esvaziada, de revolução é uma corrupção da vida pelo ideário do progresso. O sucesso de uma revolução é (coincide com) a sua estagnação. Não há saída para essa crença: se uma revolução não for bem-sucedida, ela sempre será uma utopia; se ela alcançar o seu objetivo, inevitavelmente será superada, pois se tornará o novo *establishment*. Não há futuro para uma revolução! E hoje, depois de tanto desgaste e esvaziamento do termo, se fosse para levar essa proposição a sério, talvez seria mais sensato se retomar o seu antigo sentido, pré-moderno, de re-evolução, ou seja, de se voltar a um passado quando as coisas eram (supostamente) melhores. Obviamente isso não é o que se defende neste texto, pois o presente é o que interessa, haja vista que a impermanência é a regra da vida, mas, se o leitor permitir uma breve fuga de elucubração, pode-se dizer que, entre um futuro incessantemente

prometido, no qual a única revolução que se cristalizou foi a de destruir a natureza, e um tempo passado, talvez realmente fosse mais proveitoso se retornar a um estado de cultura pré-moderno, anterior à “racionalite” (doença da razão) que acomete o lado oeste do planeta desde os tempos de Descartes ou, quem sabe, ao de um passado mais longínquo, anterior ao surgimento do próprio Ocidente. Para o âmbito das preocupações ecológicas, certamente haveria muito mais a se ganhar se se restabelecessem valores de respeito em relação à natureza do que os valores hoje conhecidos e que foram firmados a partir das revoluções burguesas. Revolução é algo bem diferente de equilíbrio, que é o que o mundo realmente precisa.

As paisagens sonoras, enfim, se apresentam de maneira diferenciada para a escuta, quando comparadas com o discurso musical. Os sons do ambiente sônico não são domesticados pelos artificios da razão (ainda que influenciados indiretamente por eles nas paisagens sonoras antrópicas). A paisagem sonora não veste coleira, seus sons não seguem um tempo unificado, seus timbres não soam de maneira necessariamente equilibrada, tal qual em uma composição. Elas são um acontecimento, são eventos, combinam-se e recombina-se ao acaso. Não se pode esperar, a não ser que seja por uma confluência do acaso, que elas apresentem uma lógica de começo, meio e fim, uma linearidade discursiva. São sons para serem ouvidos em sua presentidade. Uma educação musical que venha a tomar as paisagens sonoras como parâmetro de ensino deverá abdicar do impulso de controle, característico da volição ocidental no tocante à natureza, e aceitar que não são os sons que têm que se dobrar à vontade humana, mas, sim, a escuta humana que precisa ser reeducada para perceber a beleza escondida no ambiente.

Para ouvir a paisagem sonora como arte há que se superar a crença de que música é somente obra. O significado estético não é uma prerrogativa dos produtos humanos. Há uma música soando no mundo e que precisa ser ouvida e, se urge tomar-se uma ação, que seja a de ouvir, de perceber com maior sensibilidade, em vez de necessariamente se produzir sons.

Faz-se necessário, também, a abertura para a permanência dos sons do cotidiano. A audição de uma paisagem sonora é sempre local e pontual: estou dentro do meu quarto e ouço a paisagem de fora filtrada pelas paredes, janelas e pelo conjunto de sons do interior de minha casa; se saio da casa a escuta já será bastante diferente, com mais sons, uns interferindo sobre os outros e com amplitudes e qualidade tímbricas diferenciadas em relação à maneira como os ouvia lá dentro. Quando se fala de paisagem sonora de um lugar qualquer, trata-se sempre por aproximação, nunca como algo absoluto.

Parafraseando Rovelli, cada som da paisagem sonora dança independentemente dos vizinhos, com um ritmo próprio. O tempo e os aspectos sonoros das paisagens sonoras são múltiplos. No entanto, a paisagem sonora ocorre de maneira sistêmica, a independência não é total, mas, permeada de relações: “[...] nada surge por si só; tudo o que vivemos acontece dentro de um contexto e cobre um cenário de outras coisas que dependem e são condicionadas entre si” (HAGEN, 2012, p.153). Os sons também são interconectados em rede e suas características são ressaltadas, diminuídas ou obnubiladas de acordo com as relações que estabelecem com outros sons e com o ambiente físico.

Há, portanto, uma significativa diferença entre os conjuntos sonoros construídos a partir da imaginação humana – artefatos sonoros – e os aglomerados sonoros que não passaram por uma elaboração mental, oriundos do acaso que perpassa as paisagens sonoras. Ouvir a música do mundo é dar ênfase para este último.

Todavia, esses dois universos não necessariamente precisam ficar separados.

6.3.2.3 A música sintrópica

Equilíbrio. Essa é a palavra-chave da concepção ecológica e, por isso, também, de todas as discussões construídas nesta tese. Todas as críticas tecidas, por mais ácidas que possam parecer, não objetivam estabelecer a supremacia de um posicionamento contra outro, oposto. Não se trata de uma luta do tipo “direita contra esquerda”, tão característico dos tempos atuais (e de há muito tempo). Se as críticas foram direcionadas para um dos lados é porque o Ocidente é desequilibradamente pendente para apenas um dos aspectos da realidade, e, como em qualquer situação em que há desequilíbrio, há que se buscar a equidade, fortalecendo-se o aspecto fragilizado para alçá-lo a uma condição de igualdade. Trata-se de um convite ao equilíbrio: não deixar que o lobo devore o cordeiro, mas, também, não permitir que o cordeiro amanse o lobo, tal como o dito de um antigo provérbio chinês. Desobstruir: deixar que as forças naturais fluam ininterruptamente entre *yin* e *yang*, os opostos complementares.

E é de equilíbrio que se tratará neste fechar das cortinas da tese.

Não é de hoje que os compositores procuram nas paisagens sonoras elementos para incrementar suas produções. Entre muitos exemplos, as canções programáticas de Janequin, as colagens de sons de pássaros imitados *en passant* pelos violinos de Vivaldi, as descrições sonoras dos poemas sinfônicos de Richard Strauss, as sugestões dos poemas sinfônicos de Villa-Lobos e, de maneira mais rica, as pinturas sonoras de Debussy, particularmente do mar,

em *La mer*, ou o *Canticum Naturale*, de Edino Krieger. A contraposição entre música “pura” e música programática já ocupou muito espaço dentro das discussões no interior da música erudita ocidental.

Com o advento da ecologia sonora os estudos que relacionam paisagem sonora e música demonstraram que essa conexão já existia desde os primórdios da espécie humana, como se pôde ver a partir dos trabalhos de Steven Mithen, Bernie Krause e Steven Feld.

A ecologia sonora também motivou o surgimento de obras musicais baseadas diretamente em paisagens sonoras²⁶⁹, agora não mais simples alusões ou descrições musicais, como na música programática, mas criações nas quais os elementos das paisagens sonoras funcionam como material de base, como elemento de inspiração para o conteúdo e/ou a forma ou mesmo perpassam toda a obra. Aqui o trabalho composicional de Schafer merece destaque. Servem, de maneira ilustrativa, suas obras corais, tais como *Miniwanka (The moments of water)*, *Sun, A Garden of bells*, *Once on a windy night*, *Epitaph for moonlight* e *Snow forms*. Em *Snow forms*, por exemplo, o compositor toma o cair da neve como elemento de construção da obra, na qual as vozes evocam um clima de inverno, com o vento frio perpassando a paisagem. Em um notório exemplo de hibridação, o compositor constrói a música e suas referências à paisagem sonora a partir de um discurso modal/tonal, em essência, mas amalgamando elementos como glissandi e partes cantadas-faladas que suspendem, ligeiramente, essa tendência dominante no plano harmônico. Porém, ainda mais marcante é a série *Patria*, um ciclo de obras teatrais escritas dentro do que o autor chama de “teatro da confluência”, uma proposta de música cênica com a conjunção dos vários campos das artes e na qual o espectador assume um papel ativo. A hibridização das concepções de música e paisagem sonora é reforçada nessas obras por mais um fator: o local de encenação. A maior parte das composições do ciclo foi criada para ser apresentada fora do teatro, em espaços alternativos ou em ambientes naturais (*site specific*). Trata-se de uma obra plenamente imbricada com a visão ecológica, que integra a música, o meio (ambiente) e o público. Uma música que está no mundo e supera as antigas limitações da obra fechada e traz o público para dentro, eliminando a distância que existia entre palco e plateia²⁷⁰.

Esse amálgama entre as características das paisagens sonoras e o discurso musical fundamentado em aspectos racionais se constitui em um processo de hibridação. De acordo com Canclini, a hibridação é definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas,

²⁶⁹ Além de ter motivado o desenvolvimento daquilo que chamam de Arte Sonora.

²⁷⁰ Para uma visão mais ampla do ciclo *Patria*, recomenda-se o livro *O lobo no labirinto*, de Marisa Fonterrada.

objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX), ou, ainda, como processos de interseções e transações (CANCLINI, 2008, p. XXVI).

É, pois, de um intenso amálgama de elementos do discurso tradicional da música²⁷¹ e de elementos de paisagens sonoras, ou seja, de hibridação, que se constitui a obra *Anoitece na cidade*.

Além da influência nos aspectos da macroestrutura formal, como relacionado na primeira parte desta subseção, elementos de paisagens sonoras também são utilizados para a confecção dos detalhes da obra, no nível microestrutural. Um exemplo disso é a melodia do surgimento da lua na última parte da composição. Essa melodia é uma imitação aproximada do som do choro de um cachorro de um dos meus vizinhos. É o choro que ele emite quando sua dona sai de casa e ele se sente sozinho, que chama a atenção da escuta²⁷² por sua beleza estética²⁷³. Não houve intenção de se transferir a situação real para a música ou de se fazer alguma conotação entre as duas situações, mas, sim, de aproveitar um elemento da paisagem sonora, por sua beleza, em uma composição musical. É um exemplo de aplicação estética do aspecto de valorização do local, que manifesta a importância da escuta individuada, que se volta para o meio que rodeia o sujeito. É a escuta em ação.

O choro do Milu foi descontextualizado e se transformou no material musical central da última seção de *Anoitece na cidade*, em torno do qual foi construída a direcionalidade – ainda que comedida, devido ao silêncio que impera no movimento –, a breve clareira no nevoeiro noturno pela qual a lua, com seu brilho prateado, banhou a noite escura da cidade. Esse exemplo é ilustrativo da profunda imbricação que a paisagem sonora e o discurso musical racional assumiram na obra, de maneira que, inequivocamente, se configura uma produção híbrida.

A esse processo, estético-ecológico, de busca pelo equilíbrio entre o discurso musical e os elementos provenientes de paisagens sonoras, voltados para a construção em amálgama de um discurso híbrido, tenho chamado de música sintrópica.

A designação foi inspirada na agricultura sintrópica, de Ernst Götsch. De origem suíça e instalado no Brasil desde a década de 1980, o agricultor conta que o conceito da sintropia, por trás de sua prática, é o conceito da vida, que desde seu surgimento, há aproximadamente 3,5 bilhões de anos, representa um saldo positivo em termos de criação de energia para os

²⁷¹ Que inclui tanto a música tradicional quanto a contemporânea.

²⁷² E, também, comove os transeuntes, pois é comum ouvir pessoas parando e se condoendo pelo choro do animal, o que o torna quase que um marco sonoro do bairro.

²⁷³ Embora não saiba o real nome do cãozinho, eu o chamo de Milu, porque o choro dele faz lembrar o do Milu, o cachorrinho do personagem Tintin, de um desenho animado que eu assistia quando criança.

ambientes onde se estabelece, partindo da simplicidade e chegando à complexidade, ou seja, gerando mais vida (GÖTSCH, 2019). E, ainda segundo Götsch, a agricultura sintrópica é submetida aos princípios da vida, “baseada no amor incondicional e na cooperação” entre as espécies e funciona a partir da compreensão de que, em um ecossistema, cada espécie de vida tem capacidade para se comunicar com as demais e, movida por um prazer interno, desempenha uma tarefa voltada para o bom funcionamento desse sistema e de que o conjunto dessas formas de vida constitui um grande macro-organismo (GÖTSCH, 2019). Identifica-se, portanto, uma estreita conexão da proposição de Götsch com os princípios sistêmicos de Maturana (o “amor incondicional” entre as espécies), com a conscientização da igualdade entre os seres humanos e as demais espécies proposta por Gray e, principalmente, com a Teoria de Gaia, de Lovelock e Margulis.

A agricultura sintrópica é um sistema de cultivo agroflorestal que conserva ou recupera “a mata natural de determinado espaço, associando-a à plantação de culturas comerciais” (CAMPOS, 2020). Seus processos não incluem o emprego de insumos externos, pois se aproveitam os recursos locais (naturais) para o crescimento das espécies vegetais. Nem mesmo a irrigação é utilizada, porque, uma vez estabelecido o equilíbrio, o próprio sistema produz água.

A agricultura sintrópica pode ser realizada em qualquer terreno e suas plantas apresentam poucas pragas ou doenças. O equilíbrio da natureza faz com que o solo esteja sempre bem nutrido e garante a qualidade do produto final. Além disso, a agricultura sintrópica mantém as estruturas da mata, permitindo o convívio da fauna e da flora sem que seja necessário desmatamento ou expulsão de espécies nativas (CAMPOS, 2020).

Sintropia é o oposto de entropia. A entropia remete aos sistemas físicos, nos quais progressivamente se perde energia e se desbalanceia o sistema, tal qual uma mesa (ou uma casa) com o seu conjunto de objetos que organizamos para nela trabalharmos, mas que, com o andamento do trabalho, gradualmente vão ficando desorganizados até que chega a um estado de bagunça total, na qual não é possível se fazer mais nada e obriga-nos a parar e refazer a organização (reconstruir o sistema). A sintropia, prevalente nos sistemas biológicos, proporciona o processo inverso, pois, quanto mais a vida se desenvolve, mais energia o sistema produz e mais complexo ele fica.

Estamos mais familiarizados com o conceito de entropia da Termodinâmica, que se refere à função relacionada à desordem de um dado sistema, associada com a degradação de energia. Tudo que se refere ao consumo e à degradação de energia é,

portanto, explicado pela Lei da Entropia que rege o mundo físico. Mas não é de hoje que se discute a inaplicabilidade da Lei da Entropia para descrever o que ocorre no mundo biológico. Ao tentar trazer o conceito de entropia para dialogar com os sistemas vivos, grandes cientistas concluíram pela necessidade de se descrever uma tendência que lhe fosse complementar. Para o matemático Fantappiè (1942), se por um lado a entropia trouxe o entendimento de que toda energia no universo que se encontra concentrada tende a se dissipar, simplificar e dissociar, a sintropia se manifesta pela formação de estruturas, pelo aumento de diferenciação e complexidade, tal como acontece com a vida. Ou seja, enquanto a entropia dispersa, a sintropia concentra. Sem usar o termo “sintropia”, o nobel de física Schrodinger também chega, na década de 40, a conclusão semelhante: “a vida se alimenta de entropia negativa”. A ideia da existência de alguma força oposta ou complementar à entropia - e que a vida no planeta Terra seria a manifestação dessa força - intrigou cientistas de diversas áreas, como Albert Szent-Györgyi (química), Nicholas Georgescu-Roegen (economia), Viktor Schaubergger (ciências naturais), Ulisse di Corpo & Antonella Vaninni (psicologia), e, já nos anos 1970, viria compor as premissas da Teoria de Gaia, de Lovelock e Margulis (ANDRADE, 2019).

A poluição é um processo entrópico, causado pela intromissão humana em um meio sintrópico, que se auto equilibrava, mas que perde tal capacidade pela destruição da vida que ali estava presente e, assim, imediatamente, deriva-se tão somente para as leis dos sistemas físicos, que tendem à desorganização, ou seja, à entropia. Na agricultura sintrópica, pelo contrário, o resíduo é assimilado:

Ao trazer o conceito de sintropia para a agricultura, Ernst Götsch introduz uma perspectiva inédita associada a essa prática. A partir dela entende-se que, no contexto do ecossistema, fazem parte do metabolismo dos organismos não apenas os processos dissociativos, mas também a reorganização de resíduos entrópicos. Esse seria o mecanismo por meio do qual a vida prospera, gerando sempre, segundo Götsch, um saldo energético positivo, tanto no sub-local da interação quanto no planeta por inteiro (ANDRADE, 2019).

A agricultura sintrópica é praticada sem que se comprometa a vegetação (e, por consequência de seus métodos, também a fauna) de um local. Os produtos de interesse comercial são extraídos, mas o meio não sofre degradação, pois há um equilíbrio estabelecido e o cultivo ocorre em simbiose com as demais espécies vegetais. Esse, por comparação, inspiração e aproximação, é o princípio da música sintrópica: uma música híbrida, que integra paisagens sonoras “naturais”²⁷⁴ com o fazer artístico humano “artificial”. É uma fusão do humano com o “natural”. É uma busca de equilíbrio no fazer musical que, amparada na ecologia e no pensamento sistêmico, objetiva encontrar um meio termo, um compromisso entre a concepção estabelecida de música que, na cultura ocidental, se baseia na construção

²⁷⁴ Nunca é demais lembrar que a concepção de natureza empregada neste texto não promove uma separação entre o que é especificamente humano e o que é pertinente às demais formas de vida. Tudo neste mundo é natural, mesmo os mais artificiais processos humanos de transformação dos recursos. Se em alguns momentos as palavras humano e natural são usadas separadamente, é simplesmente por motivo de não causar confusão na leitura.

apoiada em ideias racionais – o discurso dos sons – e a integridade das paisagens sonoras. Em vez de se propor uma substituição do fazer tradicional, busca-se o equilíbrio. Não é preciso destruir o que havia antes, pois é mais saudável, plausível e econômico (em termos de tempo e de desgaste psíquico individual ou coletivo, que uma luta contra algo ou alguém infringe) equilibrá-lo, assim evita-se ter que começar algo totalmente novo. Penso aqui em Capra, quando esse autor diz que “a evolução não é mais considerada como uma luta competitiva pela existência, mas, em vez disso, é concebida como uma dança cooperativa na qual a criatividade e a constante emergência da novidade são as forças propulsoras” (CAPRA, 2013, p. 14).

Na proposta da música sintrópica, quanto mais significados um som assume, mais rico é o seu sentido resultante (mais vida produz). E isso é o oposto da música baseada na racionalidade (entrópica), que estabelece significados rígidos que não correspondem ao som, propriamente, mas, sim, advindos de conceitos intelectivos. O embasamento nas paisagens sonoras garante à música um aumento de sentidos e significados, pois elas estão sempre contextualizadas, haja vista que ocorrem em um cenário específico, em um território. É, enfim, uma música eminentemente baseada na vida.

E, tal como a agricultura sintrópica não estabelece princípios rígidos (ainda que apresente procedimentos fundamentais, pautados mais em sua filosofia de base do que em ações petrificadas), a música sintrópica não propõe um manual de funcionamento. Não é um conjunto de regras. É uma proposição aberta, baseada nos princípios ecológicos profundos, discutidos neste texto e amparados nos autores aqui apresentados, que se conduz pelos princípios da vida, do respeito às diversas formas de vida e que é voltado para a criação de música baseada na combinação de sons de paisagens sonoras tratados pela lógica do discurso musical, porém, não submetidos a ela e incorporando, também, as possíveis lógicas próprias que os sons livres das paisagens sonoras – “naturais” ou produzidas pelos humanos – trazem em si. Além disso, é indissociável da música sintrópica a preocupação de que ela remeta a sentidos palpáveis para seus ouvintes, que entre pelo coração e que não seja uma proposta de experimento científico ou de jogo de lógica matemática, tal como tem sido na prática composicional corriqueira de grande parcela dos compositores eruditos. A música sintrópica é uma música para os sentidos, para o ser humano completo, ou seja, para a percepção, o sentimento, a intuição e, também, a razão, desde que essa última esteja em proporção de equilíbrio com as demais funções fundamentais da psique. É uma música que nasce da vida e que almeja multiplicar sentidos de vida.

Ou seja, é uma música que, ao seu modo específico de produção cultural, respeita a característica cíclica da natureza. Ela é produzida em consonância com os sentidos do meio em que surge. É criada a partir da vida e retorna à vida. Um ciclo fechado, que não gera resíduo. Não é música produzida como invenção, como experimento, para criar inquietação. A inquietação intelectual é equivalente ao resíduo na natureza: produção linear, que não fecha um ciclo. A tão valorizada inquietação intelectual no meio acadêmico, movido pelo cartesianismo, na maior parte das vezes só gera mais discussão (ou mesmo briga e disputa envaidecida), é endógena, não produz ganhos reais para a sociedade e para a natureza como um todo. Funciona tal como os resíduos materiais, o lixo: acumula e gera desequilíbrio. Amplamente ovacionada, o fato é que raras vezes ela produz movimento em direção à vida, tal qual o trabalho de Götsch. O que comumente produz é a promoção do nome do autor e, dependendo da área, pesquisas voltadas para o desenvolvimento de tecnologias para o mercado, ou seja, para promover ganhos em dinheiro. A exaltação das vaidades pessoais gera desequilíbrio, pois fomenta a concorrência entre os participantes do cenário intelectual e artístico. Ela é um resíduo, não fecha um ciclo, não promove convivência.

A música participa da ecologia da sociedade. Assim como qualquer atividade, ela tem o seu lugar no tecido social e contribui para o equilíbrio do meio. Tal como Götsch enfatiza que em um ecossistema cada espécie executa uma função, de maneira a equilibrar o macro-organismo do qual faz parte, na sociedade humana o artista também desempenha uma função, que é a de produzir beleza, estímulos sensoriais de alta qualidade, que tornam a vida algo melhor, e, como tal, ele tem grande responsabilidade no sentido de se construir uma contraposição ao imenso desequilíbrio que a cultura atual sofre, causado pela saturação de estímulos de baixa qualidade produzidos pela indústria cultural com o propósito degenerado de manipular desejos e opiniões em prol do consumo de produtos e da dominação política.

Da mesma maneira que a agricultura sintrópica é “baseada em processos, e não em insumos” (ANDRADE, 2019), a música sintrópica é fundada em processos perceptivos, que se dirigem para o corpo, o ouvido, a intuição, a imaginação e a emoção, de maneira a enriquecer a experiência do indivíduo, e não em insumos racionais voltados apenas para a inteligência.

A música sintrópica remete ao local. Um criador de música precisa individuar a sua escuta e estar sensível ao seu meio – um mestre do silêncio, que escuta mais que os demais. E isso vale tanto para o compositor quanto para o educador que, interessado pela proposta, pode aplicar sua filosofia como princípio para suas práticas criativas. E o ponto de partida, para ambos, deve ser o local. Perceber sua riqueza, lançar seus sentidos para captar o que há ao

redor. Não há pobreza estética em nenhum ambiente, como diz Rilke: “se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente” (RILKE, 2001, p. 27). Esse é um dos aspectos centrais da música sintrópica: criar, construir a partir daquilo com que vivemos. A paisagem sonora oferece sua inesgotável riqueza para nossas criações. É necessário nos dirigirmos para o cotidiano, aquilo que nos envolve, e encontrar as riquezas que estão em contato conosco, ao nosso redor. Ainda que retirada de seu contexto original, a melodia do Milu não foi escolhida apenas por sua beleza, mas, também, pelo caráter de vida em rede ao qual ela remete, pelo significado afetivo que a figura do cãozinho e o som que ele emite reverberam e pelo significado sonoro que seu choro assume na localidade. *Anoitece na cidade* é uma música que nasceu do local em que vivo. No nível macro da forma, ela trata de locais significativos da cidade em que sempre vivi, como a igreja matriz, ou de situações, como as noites enevoadas, antigamente comuns em uma cidade localizada em um planalto de relevo acidentado, também retratadas na última seção da obra. E, no nível micro, não somente pelo Milu, mas, também, pelos pássaros que voam na música, que são os que todos os dias escuto em meu entorno, que pousam em meu quintal ou que circulam nas proximidades de minha casa; pelo congestionamento; pela música do caminhão de gás e, entre outras referências, também pelas sirenes, seja de ambulâncias do SAMU, que tem uma central há alguns quarteirões de onde moro, seja pelas de viaturas da polícia, que, com alguma frequência, passam aceleradas na minha esquina, descendo em direção à favela vizinha e deixam no ar não somente a poluição sonora, a poeira e o estado de inquietação diante da violência, mas, também, a certeza de uma situação social de um país que não soube, não conseguiu, não pôde ou não quis resolver os problemas básicos de subsistência de uma gigantesca parcela de sua população – como pensar em vaidade artística ou intelectual, tão comum no meio artístico e na academia por parte de alguns privilegiados e ilhados, estando em uma sociedade mergulhada na pobreza, no sofrimento e na humilhação social e quando se tem consciência e se vive em tal realidade?

A música sintrópica, tal qual a agricultura sintrópica, busca remeter a criação artística à vida, à produção de vida, à necessidade ecológica (o som do Milu, de certa maneira, pode ser considerado como um som reciclado, reaproveitado no interior da música), à simplicidade, ao cotidiano, ao que estabelece sentido comum para as pessoas. É uma música que enfatiza o sentido, a presença, a ligação entre as pessoas. Não é uma música para corroborar nenhum manifesto, nem para erigir a genialidade de ninguém. Tampouco para funcionar como

experimento. É arte, para os ouvidos, para as sensibilidades, para a estesia. Não é música para ser esquartejada, destrinchada, dissecada, por análise alguma. Não é música somente para o cérebro. É música para celebrar a vida, que, por suas características, talvez corresponda ao que Campbell chama de “mitologia criativa”, ou seja, uma arte que promova um sentido mais profundo à vida, em contraposição ao vácuo de sentido que a desagregação cultural (destruição das tradições e mudanças muito rápidas) própria do modo moderno de ser ocasiona (CAMPBELL, 2010, p. 571). Afinal, compor música não é criar um projeto de engenharia, a criação está muito mais próxima da religiosidade do que da ciência cartesiana, com seu lastro matemático. Ser compositor não se reduz a fazer cálculos amparados na matemática, tampouco ligar um computador e explorar algum software criado por um programador ou lidar com equipamentos formulados por um engenheiro de som que pouco entendem de arte.

Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade (RILKE, 2001, p. 37).

Arte é experiência de vida, é sentido, é presença: “A verdade [...] não é feita exclusivamente de dados ou números, mas também de histórias e presenças” (LAFUENTE, 2021). O artista criativo é um xamã, que mergulha em sua interioridade e retorna com respostas estéticas para a sua comunidade:

[...] os primeiros indivíduos criadores de mitos e ritos não devem ter sido meros delirantes livremente criativos, mas videntes (xamãs) com a vista e os ouvidos voltados para dentro, respondendo a alguma voz ou movimento interior para a espécie (CAMPBELL, 2010, p. 567-568).

A proposta da música sintrópica é mergulhar a fundo no que é mais profundo no ser humano, em seus sentidos – mitologia criativa. Por falta de mitos e tradições duradouras, a arte preenche a lacuna de sentido, como defende Campbell.

A agricultura sintrópica manipula as espécies vegetais em prol das necessidades alimentícias humanas. Ela alimenta o corpo dos seres humanos. A música sintrópica, por seu lado, manipula as paisagens sonoras em prol das necessidades estéticas humanas. Ela alimenta a experiência de vida dos seres humanos. E ambas atuam de forma ecológica, uma contribuindo para a manutenção da vida vegetal e animal em seu ambiente de atuação, enquanto a outra contribui para equilibrar o ambiente sônico de seu local, haja vista o papel

benéfico que a paisagem sonora pode assumir para a saúde pública, como amplamente discutido no capítulo quatro.

Música sintrópica, portanto, é a proposta para uma música que tem como base as paisagens sonoras, mas que introduz algum elemento de organização no discurso para aproximá-la de nossa concepção tradicional de música. É um conceito híbrido, pois pretende-se manter as características sonoras “extraídas” das paisagens sonoras e equilibrá-las com o pensamento composicional tradicional da criação erudita. Equilíbrio, *yin* e *yang*: um conceito não exclui o outro.

A inovação não é uma preocupação nessa proposta de música. A música sintrópica, como dito, busca seu sentido de existência nos princípios da vida, nas relações entre as pessoas e o seu meio (social e “natural”) e, como a vida é movimento, está em constante renovação, então não há porque se preocupar com o novo: “ele sempre vem”, como atesta a canção de Belchior, já referida. A neofilia vanguardista é um traço inextricável da concepção de mundo linear, da vida líquida, do fetiche da tecnologia, do totalitarismo consumista e, conseqüentemente, do mito do progresso. A música sintrópica imita os processos naturais, nos quais é predominante o equilíbrio entre inovação e conservação, tal qual ressaltam Capra & Luisi (2014, p. 435). Ela convida a darmos um passo fora da lógica cartesiana racionalista que dominou a música do Ocidente nos últimos séculos.

E, de maneira a concluir, a música sintrópica é, antes de tudo, um exercício de escuta: escuta individuada que ouve o mundo e, ao libertar o sentido da audição das masmorras cartesianas do castelo da razão, permite que o sujeito que escuta se conecte de corpo inteiro com o seu meio a partir da paisagem sonora. Ela é equilíbrio, encontro entre Oriente e Ocidente, entre Estética e Política, desanestesiamento dos sentidos, reconexão entre ser humano e natureza, entre mente e corpo, entre razão e sensibilidade e, em última instância, um inconfundível raio de sol da aurora que já irrompeu no horizonte anunciando a conquista do silêncio positivo.

7 - Depois do silêncio: considerações ao fim de um ciclo

A produção de uma tese é um processo que dura alguns anos, no qual o seu autor, ao fazê-la, também se refaz como ser humano no decorrer do processo, pois, ao menos nas artes e ciências humanas – mas, possivelmente, para todas as áreas –, a escrita exige um mergulho interno, uma viagem às profundezas do autor de tal maneira que ao sair, inevitavelmente, ele se verá transformado. A produção de um texto como este é uma experiência iniciática. Não é apenas o papel ou o documento de texto do computador que se transformam, de vazios e em branco, para páginas e páginas cheias de palavras. Trata-se, mais que isso, do fato de que é o autor que se metamorfoseia em outra pessoa, mergulha na noite da alma e embarca em uma viagem mítica pelo seu interior, que dura três, quatro anos, e ressurge depois, em um novo amanhecer, com a finalização do trabalho. Toda obra recria o seu próprio autor. O autor dá a luz à obra, mas a obra também faz nascer um novo autor. E, se isso é válido para qualquer tipo de produção, para uma pesquisa com cunho teórico-reflexivo como esta, que exige discussões conceituais aprofundadas, esse mergulho, essa viagem na noite dos tempos, é ainda mais profunda.

E, na viagem aqui empreendida, que partiu do mundo do ruído, o mergulho foi no mundo do silêncio. Nele se desvendou que as concepções negativas, que o reduzem a uma associação com a ausência, com o horror e com a morte, representam apenas algumas de suas muitas faces.

Para além dessa visão negativa e restritiva que se fixou no Ocidente e que se manifesta como mais um entre os inúmeros sintomas do estado de desequilíbrio dessa cultura, o silêncio apresenta um lado positivo, seja pelo estado de plenitude que promove, seja por diversas outras manifestações. Silenciar permite escutar o mundo que está ao redor e, também, ouvir e entender o outro, em um gesto de alteridade. Ao mesmo tempo, também possibilita ao indivíduo ouvir a si mesmo, às suas valorosas vozes internas que, muitas vezes, obliteradas pelas urgências do dia a dia, passam despercebidas. Entendido por esse prisma, o silêncio desempenha um papel de conexão, não apenas com o mundo exterior, mas, também, com o mundo interior de cada um.

O silêncio assume um papel fundante na linguagem, garante o sentido que, sem ele, seria impossível e todas as palavras se ofuscariam na saturação sonora, em um estado *lo-fi*, no qual elas perderiam sua personalidade e individualidade. O silêncio é a pontuação, está antes e depois das palavras. Ele também é o não dito, que está sempre presente junto com

qualquer coisa que for dita, é aquilo que se deixa de dizer para se dizer o que está sendo expresso no momento. Para cada coisa que é dita, há inúmeras outras que são silenciadas. O silêncio revela a incompletude da linguagem e sua dependência em relação a ele. Ele é afirmação da linguagem, é presença. Em última instância, o silêncio é a figura, pois é fundante, enquanto a linguagem é o fundo.

Na esfera das relações políticas, em âmbito macro e micro, ainda que possa figurar como repressão ou censura, o silêncio dá voz a processos de comunicação que não passam pela linguagem e a afetos que estão na base da ação política individual e são, no fundo, o elo entre a política e a estética. O silêncio, seja pelo não dito que qualquer apreço político traz consigo, seja pelos afetos que se ocultam nas profundezas de cada ator e que são a fagulha inicial de toda a ação, transversaliza a política.

No plano da religiosidade, do misticismo, da filosofia e das práticas meditativas, o silêncio assume um papel fundamental para a promoção da paz interior e como um caminho para uma ordem superior, transcendente, ou mesmo como a própria manifestação da divindade ou de uma realidade sublime. Nas filosofias orientais, particularmente no taoísmo, reconhece-se o valor do silêncio como condição para a vida.

Na música, além de uma função semelhante à que assume na linguagem, como pontuação, presente antes, em meio ao som e depois de sua ocorrência, a partir do século XX, o silêncio assume o papel de elemento de primeira importância dentro da poética musical de alguns compositores, como o caso de Anton Webern, que compõe com o silêncio e de Cage e posteriores autores, que usam o próprio silêncio como matéria prima de suas obras. Na obra de Cage, o silêncio é percebido como presença, caminho para a construção da alteridade, possibilidade de ouvir ao mundo e ao outro. 4'33" abre as cortinas da sala de concerto para se ouvir os "sons do outro lado", os sons do ambiente, amplia ou dissolve o conceito de obra, no sentido restrito que lhe cabia até então no campo da música erudita ocidental. De particular interesse, também, é o conceito de *Ma*, da música japonesa, que considera o silêncio como o elemento fundamental, o anteparo sobre o qual os sons da música ocorrem.

O cinema também reserva ao silêncio um papel de destaque. Ainda que na maior parte das vezes esse fenômeno seja abordado por seu aspecto negativo, de ausência, há importantes produções que empregam o silêncio para expressar o incompreensível, ou como algo desejado, positivo, inspirador, como mistério, ou, ainda, como meio para revelar as idiosincrasias dos personagens, tal qual o uso de Rohmer, ou para lançar luz no cotidiano e revelar as profundezas da alma humana, como em Ozu.

Há, ainda, significativas manifestações do silêncio em outros campos artísticos, como na literatura, no teatro, nas artes plásticas e, particularmente, na arquitetura, onde ele tem sido imbricado com a tomada de consciência do local, em contraposição à arquitetura dominante na modernidade, internacionalista, e faz parte das preocupações dos arquitetos que trabalham com a modelação de paisagens no meio urbano, voltadas para oferecer refúgios de tranquilidade em meio à saturação sonora.

Percebe-se, portanto, que a noção prevalente do silêncio negativo não é condizente com a realidade, pois o silêncio é um fenômeno fundante, constituinte não somente da música, mas, também, da linguagem. Dessa maneira, por mais que exista um impulso constante para a produção contínua de sons e de fala, o silêncio não pode ser eliminado. A aversão ao silêncio, em prol da ênfase na estimulação sonora ininterrupta está diretamente relacionada com o mito do progresso que perpassa a cultura ocidental, desde, pelo menos, o início da modernidade, tendo se intensificado a partir do Iluminismo e da dupla revolução que suas ideias geraram. É o mito do progresso que se encontra por trás da liquidez da vida atual, de seu excesso de consumo, de sua democracia (e da violência decorrente, pois, velocidade é sinônimo de violência, como os futuristas já apregoavam), do individualismo extremado, do capitalismo de vigilância, da fascinação pela tecnologia e, conseqüentemente, todos os tipos de poluição que devastam os ambientes na atualidade. E, por trás dele, a crença na razão.

Qualquer medida para se enfrentar o problema do ruído na contemporaneidade precisa partir da compreensão de suas raízes, que estão enfiadas nas profundezas do modo de ser ocidental, de sua crença na razão e no conseqüente mito do progresso. E, conforme demonstrado, fartamente, pelas inúmeras pesquisas desenvolvidas na área da saúde, o ruído faz mal e pode, inclusive, levar à morte. Trata-se de um problema sério, cujo enfrentamento, que urge, precisa partir de uma visão sistêmica do mundo. Soluções simplistas, à maneira da velha ciência cartesiana, especialista, já demonstraram, há muito tempo, que não apresentam soluções satisfatórias. Propostas relativistas de compreensão do ruído tampouco resolvem. Como foi demonstrado, o ruído é responsável por efeitos negativos para a saúde pública, tanto em termos auditivos quanto não auditivos, e sua variante como ruído ambiental é a que apresenta as mais significativas contribuições para esse quadro. Por isso, propostas relativistas, que tentam desviar o problema para uma mera questão de interpretação, voltadas a defender os ruídos da cidade ou desviar a culpa do fetiche da tecnologia, não podem ser levadas a sério diante de um problema com as proporções que este assume. Como diz Postman, “a tecnologia dá e a tecnologia tira”, e neste caso, ela tira, e muito, das pessoas.

E, também por essa necessidade de se compreender esse problema, complexo, que a ecologia sonora, o campo de conhecimento sob o qual as discussões deste trabalho foram embasadas, foi tratada em conjunção com o pensamento sistêmico, com a ecologia profunda e com a ecosofia, na busca de se compreender a questão do ruído da maneira mais ampla possível, com o foco no contexto em que ele ocorre, em uma busca de se projetar a discussão para além das cercanias das disciplinas isoladas, procurando-se abordá-las de maneira transdisciplinar, para dar um passo além das restrições impostas pelo cartesianismo, que molda o meio acadêmico. A busca pelo equilíbrio transversaliza a pesquisa em seus diversos aspectos, assim como a hibridização de conceitos e a proposição, foucaultiana, no sentido de se dar visibilidade a práticas culturais e conhecimentos subalternizados diante da tirania do pensamento cartesiano.

As questões levantadas na pesquisa apontam para sérias limitações na concepção de mundo baseada na modernidade e se tornam ainda mais prementes no panorama global atual, que, ao que os acontecimentos sugerem, passa por uma lenta, porém, inequívoca mudança de eixo nas relações de poder internacional, com tudo indicando que, a partir do atual conflito entre a Rússia e as potências ocidentais, que utilizam a Ucrânia como anteparo, ao seu fim deixará ainda mais visíveis os já presentes sinais de desgaste da hegemonia geopolítica estadunidense e levará ao definitivo estabelecimento de um mundo multipolar, que vem sendo anunciado desde a crise de 2008 e que, cada vez mais, conduz à ascensão da China ao posto de maior economia mundial. Essas mudanças na macroestrutura do poder mundial certamente levarão a significativas alterações nos valores, na cultura, nas artes e em todo o modo de pensar da cultura ocidental. É um mundo em transformação: depois de cinco séculos de dominação do Ocidente²⁷⁵ perante os demais países do mundo, o eixo de poder começa a retornar ao Oriente, mas, de certa forma, também a ser distribuído em outras partes do planeta, com possibilidade de projeção de outros países do sul global, tal como o Brasil. Tal cenário pode ser, também, uma janela de oportunidades para as mudanças que precisam ser realizadas.

A (re)conquista do silêncio, como uma dessas necessárias transformações, ao ser alcançada, colocará fim à proibição de silenciar que a lógica do consumo, que depende intensamente do emprego da saturação de estímulos para manter a produção incessante do desejo de comprar, impôs à cultura da contemporaneidade. A proibição de silenciar se

²⁷⁵ Aqui, sim, o termo refere-se exclusivamente ao núcleo de países imperialistas que se sucederam historicamente como hegemônicos ao longo da modernidade, ou seja, os países do norte global, geograficamente situados na Europa ocidental, meridional e setentrional e na América do Norte anglo-saxônica.

manifesta com vigor no excesso de comunicação, que se constrói a partir de um desejo de completude da linguagem e eliminação do silêncio, mas, que, na realidade se revela um exercício de poder, de manipulação do cidadão, agora transformado em consumidor, uma verdadeira economia da atenção (ter a atenção do cidadão-consumidor é ter a sua mente, o seu coração e o seu bolso à disposição), o capitalismo de vigilância.

Alcançar o sucesso na tarefa da (re)conquista do silêncio significa superar os dois pilares de sustentação do fenômeno da saturação sonora: a intensa presença de máquinas no cotidiano das pessoas, derivada da cultura consumista, que, por sua vez, advém do fetiche da tecnologia e da novofilia, resultantes do mito do progresso; e a projeção do ideal da competição no campo da cultura, que possui vínculo com a naturalização da violência e tem no excesso de ruídos uma de suas manifestações, considerando-se os seus efeitos negativos para a saúde e, também, o seu uso como violência simbólica.

(Re)Conquistar o silêncio pode levar a uma verdadeira revolução na cultura da contemporaneidade. Não no sentido desgastado da palavra, que foi apropriado pela razão instrumental e banalizado pela prática política decadente e amoral dos tempos atuais, pela indústria do consumo e imitado *ipsis litteris* pelas vanguardas artísticas, mas no sentido pré-moderno da re-evolução, o retorno a um estado perdido, ao estado de comunhão com o som em que a espécie humana, na maior parte do tempo de sua história de seis milhões de anos de vida, conviveu, como enfatiza Mithen.

E, para se alcançar a (re)conquista do silêncio na cultura contemporânea, oito condições básicas foram nomeadas: o reequilíbrio do uso da linguagem e da fala, o resgate do valor do mistério, a promoção do poder terapêutico do silêncio, a conscientização a respeito de seu papel fundante, o reconhecimento de sua importância como um caminho para a alteridade e de sua função limítrofe entre estética e política, a valorização do saber sensível (desanestesiamento da escuta), a recuperação do intervalo de fruição e, combinando-se tudo isso, a individuação da escuta.

O silêncio é a suspensão dos estímulos. Com a sua assimilação ou reconhecimento na cultura rompe-se a naturalização do ruído, pois com a escuta desenvolvida e ativa (individuada), não há passividade diante do ambiente. Quem silencia, age, é senhor de si. Quem fala e faz ruídos inadvertidamente é escravo de pulsões internas não resolvidas e/ou comandos externos dados pela indústria do consumo.

A necessária busca pelo desenvolvimento da escuta individuada conduz à imprescindível concepção de uma educação sonora, voltada para toda a população, com o

objetivo de propor um aprendizado a partir do silêncio. E, no âmbito de interesse criativo, seja para a composição, para as práticas criativas na educação sonora-musical ou mesmo para o campo da pesquisa artística, surge a proposta da música sintrópica, a escuta da música do mundo, profundamente conectada com a vida, com Gaia, que privilegia o equilíbrio nas escolhas estéticas e imbrica o caráter sensorial e casual das paisagens sonoras com o racionalismo sonoramente hierarquizante do discurso musical, resultando em uma música híbrida. A concepção da música sintrópica sintetiza a proposição geral discutida no texto, da relação entre som, ecologia e sociedade, de caráter sistêmico e holístico, e que parte da interdisciplinaridade para um âmbito transdisciplinar, com uma postura centrífuga, que sai da especialidade da música e vai para o mundo. Voltada para o local, ela, tal qual as tradições primordiais, sacraliza-o (CAMPBELL, 1990, p. 100), retira a capa de banalidade que o envolve e o eleva à condição de lugar especial, significativo: revela sua magia. Campbell (1990, p. 89) compara os artistas da atualidade aos xamãs das culturas primordiais, e enfatiza que ambos assumem a mesma função em suas respectivas comunidades, a de criar sentidos de vida e conexões com o mundo, pois “a função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo” (CAMPBELL, 1990, p. 89). Eis o cerne do que foi tratado neste texto: o som, a música do mundo, como conexão do ser humano com o seu meio, em equilíbrio. Todavia, também em equilíbrio com sua tradição, sem negá-la, incorporando o discurso musical a essa nova/velha maneira de fazer música. Ainda que uma aproximação com o Oriente seja desejável, o racionalismo cartesiano é parte inseparável da história do Ocidente, ele não precisa ser negado, basta equilibrá-lo. E, como exemplo dessa proposta, foi apresentada e discutida a obra *Anoitece na cidade*, na qual todas essas ideias foram aplicadas e se constitui em seu equivalente sonoro, em forma de obra musical, elaborada como música sintrópica.

Esse equilíbrio passa, inevitavelmente pela conquista do silêncio positivo. Campbell (1990, p. 113-114) fala dos relicários budistas em que se encontram duas figuras ameaçadoras na entrada, uma de cada lado, postadas como guardiães, uma com a boca aberta e a outra com a boca fechada. Elas representam, segundo o autor, o medo e o desejo, um par de opostos, e simbolizam as condições básicas que paralisam os seres humanos em sua vida cotidiana. Superá-las significa ir além delas, não se prender a uma ou a outra e passar pelo portal em direção ao Buda. Essa é a armadilha dos opostos estanques, prevalente na cultura ocidental. É o que anquilosa as pessoas em intermináveis disputas, infrutíferas, como as lutas sociais entre direita e esquerda ou pelo desejo do consumo totalitário, e não as permite avançar para uma ascensão de consciência a respeito do princípio do viver, tal como expressa o conceito de *yin* e *yang*, os opostos complementares, do taoísmo. Da mesma forma, Bauman fala que nossa

sociedade está sempre diante do dilema entre segurança e liberdade, e que à cada época se escolhe um desses opostos, sem que se consiga equilibrá-los. A distinção entre silêncio negativo e silêncio positivo não é uma caracterização dualista simplista. O dualismo está dentro da concepção do silêncio negativo. As duas estátuas remetem, ambas, ao silêncio negativo, pois tratam do desequilíbrio, da oposição. A diferença real entre o silêncio negativo e o silêncio positivo é o equilíbrio. O silêncio negativo se manifesta no desequilíbrio da cultura contemporânea, na qual se foge do silêncio para se naufragar na saturação sonora. O silêncio positivo, por outro lado, é o estado de aceitação do silêncio e de escuta a partir dele, é o equilíbrio, princípio fundamental da ecologia compreendida de maneira profunda.

A música do mundo, baseada no equilíbrio e no princípio da vida, a sintropia, só pode ser alcançada depois que o sentido da audição seja desanestesiado e a escuta seja individuada, ou seja, após a conquista do silêncio.

REFERÊNCIAS

97% DOS CONSUMIDORES conectados ao redor do mundo ainda assistem à televisão em aparelhos de TV. Tela Viva, 2020. Disponível em: <https://telaviva.com.br/12/08/2020/97-dos-consumidores-conectados-ao-redor-do-mundo-ainda-assistem-a-televisao-em-aparelhos-de-tv/>. Acesso em: 1 jan. 2022.

ABRAHÃO et al. O pesquisador *in-mundo* e o processo de produção de outras formas de investigação em saúde. *Revista Lugar Comum*, n. 39, p. 133-144, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/lc/article/view/50836/27579>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ALÉM das nuvens. Direção: Michelangelo Antonioni e Wim Wenders. Itália; França; Alemanha: 1995. 1 DVD (105 min).

ALETTA, Francesco et al. Assessing the changing urban sound environment during the COVID-19 lockdown period using short-term acoustic measurements. *Noise Mapping*, v. 7, n. 1, 123-134, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/342804275_Assessing_the_changing_urban_sound_environment_during_the_COVID-19_lockdown_period_using_short-term_acoustic_measurements. Acesso em: 15 fev. 2023.

ALMEIDA, S. I. C. et al. História natural da perda auditiva ocupacional provocada por ruído. *Rev. Ass. Med. Brasil.*, São Paulo, v. 46, n. 2, p. 143-158, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ramb/a/F694ZFDhDzxNyMYXXXVzhjz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ALVARSSON, Jesper J.; WIENS, Stefan & NILSSON, Mats E. Stress Recovery during Exposure to Nature Sound and Environmental Noise. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, v. 7, n. 3, 1036-1046, 2010. Disponível em: <https://www.mdpi.com/1660-4601/7/3/1036>. Acesso em: 15 fev. 2023.

AMORIM, Adriana Eloá Bento et al. Previsão do ruído ambiental urbano devido à implantação do Modal Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) por meio de simulação computacional. *Interações*, Campo Grande, MS, v. 18, n. 4, p. 81-97, 2017. Disponível em: <https://www.interacoes.ucdb.br/interacoes/article/view/1425>. Acesso em: 15 fev. 2023.

AMORIM, Marta Gonçalves Gomes. *Análise da problemática da exposição dos músicos ao ruído: percepção ao ruído e determinação dos níveis de pressão sonora da prática musical em contexto escolar*. Orientadora: Manuela Vieira da Silva. 2013. 71 f. Dissertação (Mestrado em Ambiente, Higiene e Segurança em Meio Escolar) - Escola Superior de Tecnologia da Saúde do Porto, Instituto Politécnico do Porto, Porto, 2013. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/47138418.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ANDERSON, L. M.; MULLIGAN, B. E. & GOODMAN, L. S. Effects of vegetation on human response to sound. *Journal of Arboriculture*, v. 10, n. 2, 1984. Disponível: <https://www.semanticscholar.org/paper/Effects-of-Vegetation-on-Human-Response-to->

Sound-Anderson-Mulligan/19e1f92926ab650f398d8f8662921f825eaa4c74. Acesso em: 15 fev. 2023.

ANDRADE, Dayana. *O que é Agricultura Sintrópica?* Agenda Götsch, 2019. Disponível em: <https://agendagotsch.com/pt/what-is-syntropic-farming/>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

ANDREI Rublev. Direção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: Mosfilm, 1966. 1 DVD (205 min).

ANNERSTEDT, Matilda et al. Inducing physiological stress recovering with sounds of nature in a virtual reality forest: results from a pilot study. *Physiology & Behavior*, v. 118, n. 13, 240-250, 2013. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0031938413001650>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ARAGÃO, Thais Amorim. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? *Revista Musica Hodie*, Goiânia, v. 19, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/53417>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARAÚJO, Simone Adad. Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores de metalúrgica. *Rev. Bras. Otorrinolaringologia*, São Paulo, v. 68, n. 1, p. 47-52, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rboto/a/SGH79Wv6CCkspLhy45ZnNzt/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ARKETTE, Sophie. Sounds like city. *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), v. 21, n. 1, p. 159-168, 2004. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276404040486>. Acesso em: 15 fev. 2023.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 – (Coleção a).

ARROYAVE, Myriam. ¡Silencio!...se escucha el silencio. *Revista Calle 14*, Bogotá, n. 11, v. 8, p. 140-153, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307727157_Silencio_Se_escucha_el_silencio. Acesso em: 15 fev. 2023.

ATRAVÉS de um espelho. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1961. 1 DVD (89 min).

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Mário Joaquim Silva. *4'34"*: Sobre o silêncio e da sua entropia a partir de John Cage. Orientador: José Carlos de Paiva. 2017. 362 f. Tese (Doutorado em Educação Artística). Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Porto, 2017. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/108606/2/228364.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

- BA, Meihui & KANG, Jian. A laboratory study of the sound-odour interaction in urban environments. *Building and Environment*, v. 147, p. 314-326, 2019. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10062453/1/whiterose-BMH.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BARCELÓ, Maria Antònia et al. Long term effects of traffic noise on mortality in the city of Barcelona. *Environmental Research*, v. 147, p. 193-206, 2016. Disponível em: https://www.aureliotobias.com/uploads/9/7/4/3/9743878/barcel%C3%B3_et_al2016__environmental_research_.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BARCELOS, Daniela Dalapicula & DAZZI, Natália Saliba. Efeitos do MP3 Player na audição. *Rev. CEFAC*, v. 16, n. 3, p. 779-791, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307780593_Efeitos_do_MP3_player_na_audicao. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BARCINSKI, André. *Foi-se Eric Rohmer, o cineasta das palavras*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 12 de janeiro de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201201022.htm>. Acesso em: 18 de setembro de 2022.
- BÅSJÖ, Sara et al. Hearing thresholds, tinnitus, and headphone listening habits in nine-year-old children. *International Journal of Audiology*, v. 55, p. 587-596, 2016. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14992027.2016.1190871>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BASNER, Mathias. Noise: what is to be done? *Dtsch Arztebl Int.*, v. 116, n. 14, p. 235-236, 2016. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6541748/>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BASNER, Mathias et al. Auditory and non-auditory effects of noise on health. *Lancet*, v. 383, n. 9925, p. 1325-1332, 2014. Disponível em: [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(13\)61613-X/fulltext#:~:text=the%20Lancet%20journal-Summary,%2C%20through%20personal%20music%20players](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(13)61613-X/fulltext#:~:text=the%20Lancet%20journal-Summary,%2C%20through%20personal%20music%20players)). Acesso em: 15 fev. 2023.
- BASNER, Mathias; MÜLLER, Uwe & ELMENHORST, Eva-Maria. Single and combined effects of air, road, and rail traffic noise on sleep and recuperation. *Sleep*, Oxford, v. 34, n. 1, p. 11-23, 2011. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3001788/>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2017.

BENÍCIO, Jeff. *Em 2020, a TV ainda é mais influente do que a internet*. Terra, 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/em-2020-a-tv-ainda-e-mais-influente-do-que-a-internet,d41a67c71563ca1cecea98db566fd53aby5tdndu.html>. Acesso em: 1º de janeiro de 2022.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-147.

BEUTEL, Manfred E. et al. Noise annoyance is associated with depression and anxiety in the general population: the contribution of aircraft noise. *PLoS ONE*, San Francisco (USA), Cambridge (UK), v. 11, n. 5, 2016. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0155357>. Acesso em: 15 fev. 2023.

BIAZIOLI, Isis & SALLES, Paulo de Tarso. O silêncio em Webern: uma escuta do Op. 30 a partir das concepções de silêncio de Cage e Boulez. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 96-135, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55107>. Acesso em: 15 fev. 2023.

BIELSCHOWSKY, Pedro Henrique Carvalho. *O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos clássico e romântico*. Orientador: Felipe José Avellar de Aquino. 2019. 562 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19967?locale=pt_BR. Acesso em: 15 fev. 2023.

BLUNDELL, Sally. *The language of silence: Speechlessness as a response to terror and trauma in contemporary fiction*. 2009. 195 f. Tese (Doutorado). University of Canterbury, New Zealand, 2009. Disponível em: <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/4422>. Acesso em: 15 fev. 2023.

BOULEZ, Pierre. Eventualmente... In: *Apointamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 137-168.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento - 1. reimp.* - São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRAGA, Marco; GUERRA, Andreia & REIS, José Claudio. *Breve história da ciência moderna, vume 2: das máquinas do mundo ao universo-máquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRAZ, Alcio. *O grande silêncio: uma introdução à meditação e ao Zen*. Rio de Janeiro: Gryphys, 2016.

BROWN, A. Lex. Soundscape and environmental noise management. *Noise Control Engineering Journal*, v. 58, n. 5, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/50356977_Soundscapes_and_environmental_noise_management. Acesso em: 15 fev. 2023.

BROWN, A. Lex; GJESTLAND, Truls & DUBOIS, Danièle. Acoustic environments and soundscapes. In: Kang, B. Schulte-Fortkamp (Eds.). *Soundscape and the Built Environment*, CRC Press, Florida, p. 1-16, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299641628_Acoustic_Environments_and_Soundscapes. Acesso em: 15 fev. 2023.

BRUCE, Neil S. & DAVIES, William J. The effects of expectation on the perception of soundscapes. *Applied Acoustics*, v. 85, p. 1-11, 2014. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X14000802>. Acesso em: 15 fev. 2023.

BUCCI, Eugenio. O rumor da mídia. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 167-192.

BUCHER, John. *Journey in silence*. Joseph Campbell Foundation, 2021. Disponível em: https://www.jcf.org/journey-in-silence/?mc_cid=878b41ebd3&mc_eid=ea9badbd07. Acesso em 11 de abril de 2022.

CAGE, John. *An autobiographical statement*. John Cage, 1990. Disponível em: https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html. Acesso em 29 de abril de 2022.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAGE, John. *A composer's confessions*. Paris: Éditions Allia, 2016.

CAGE, John. *Silêncio*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAIN, Rebecca; JENNINGS, Paul & POXON, John. The development and application of the emotional dimensions of soundscape. *Applied Acoustics*, v. 74, n. 2, p. 232-239, 2013. Disponível em: http://wrap.warwick.ac.uk/51888/1/WRAP_0381618-wmg-180815-cain_jennings_poxon_appl_acoust_oa_version.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus: mitologia criativa* - São Paulo: Palas Athena, 2010.

CAMPOS, Thiago Tadeu. *Entenda o que é Agricultura Sintrópica e quais benefícios ela pode proporcionar*. Ciclo Vivo. Disponível em: <https://ciclovivo.com.br/planeta/meio-ambiente/entenda-o-que-e-agricultura-sintrópica-e-quais-benefícios-ela-pode-proporcionar/>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 2006a.

CAPRA, Fritjof. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2006b.

CAPRA, Fritjof & LUISI, Pier Luigi. *A visão sistêmica da vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas*. São Paulo: Cultrix, 2014.

CARVALHO JÚNIOR, Edson Benício. *Quantificação do incômodo gerado pelo ruído aeronáutico por meio de modelos dose-resposta*. Orientador: José Matsuo Shimoishi. 2015. 194f. Tese (Doutorado em Transportes). Universidade de Brasília, Faculdade de Tecnologia, Departamento de Engenharia Civil, Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18634/1/2015_EdsonBen%C3%ADciodeCarvalhoJunior.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

CERWÉN, Gunnar. *Sound in landscape architecture: a soundscape approach to noise*. 2017. 119 f. Tese (Doutorado). Swedish University of Agricultural Sciences, Faculty of Landscape Architecture, Horticulture and Crop Production Science. Department of Landscape Architecture, Planning and Management. Alnarp, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/320556693_Sound_in_Landscape_Architecture_A_Soundscape_Approach_to_Noise. Acesso em: 15 fev. 2023.

CERWÉN, Gunnar. Listening to Japanese gardens II: expanding the soundscape action design tool. *Journal of Urban Design*, v. 25, n. 5, p. 607-628, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13574809.2020.1782183>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CHUNG, In-Sung; CHU, Isabella M. & CULLEN, Mark R. Hearing effects from intermittent and continuous noise exposure in a study of Korean factory workers and firefighters. *BMC Public Health*, v. 12, n. 87, 2012. Disponível em: <https://bmcpubhealht.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2458-12-87#citeas>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CIORAN, Emile M. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COLI, Jorge. A inteligência do silêncio. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 425-434.

COMO OS FUTURISTAS usaram a arte para alimentar o fascismo. Arteref, 2017. Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/como-os-futuristas-usaram-a-arte-para-alimentar-o-fascismo/>. Acesso em: 4 de janeiro de 2022.

CORBIN, Alain. *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. França: Éditions Albin Michel, 1994.

CORBIN, Alain. Identity, bells, and the nineteenth-century French village. In: SMITH, M. M. *Hearing history: a reader*. Athens: University of Georgia, 2004.

CORBIN, Alain. *A History of silence: from the renaissance to the present day*. Medford: Polity, 2018.

CORDEIRO, Ricardo; LIMA-FILHO, Euclides C. & NASCIMENTO, Lilian C. R. Associação da perda auditiva induzida pelo ruído com o tempo acumulado de trabalho entre motoristas e cobradores. *Cad. Saúde Públ. Rio de Janeiro*, v. 10, n. 2, p. 210-221, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/jywXnJnXMcHL9Y65ZTVKBJ/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CORRÊA FILHO, Heleno Rodrigues et al. Perda auditiva induzida por ruído e hipertensão em condutores de ônibus. *Rev. Saúde Pública*, v. 36, n. 6, p. 693-701, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/26344890_Perda_auditiva_induzida_por_ruído_e_hipertensao_em_condutores_de_onibus. Acesso em: 15 fev. 2023.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. A cidade e o pensamento médico. *Mercator*, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 61-69, 2002. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/181>. Acesso em: 15 fev. 2023.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. *Mercator*, Fortaleza, v. 12, n. 29, p. 51-67, 2013. Disponível em: <http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/1226>. Acesso em: 15 fev. 2023.

COUNTS, Maria Debije & NEWMAN, Galen. Invisible agents of urban well-being. *Research Journal*, v. 11, n. 2, p. 45-62, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338514305_Sound_Parks_Invisible_Agents_of_Urban_Well-Being. Acesso em: 15 fev. 2023.

CROOKS, Edward James. *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy*. 2011. 330 f. Tese (Doutorado) University of York Music, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/1145989.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

DESMURGET, Michel. “Geração digital”: por que, pela primeira vez, filhos têm QI inferior ao dos pais. Entrevista concedida a Irene Hernández Velasco. BBC News Mundo, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-54736513>. Acesso em: 7 de janeiro de 2022.

DEUS, Maria José & DUARTE, Maria de Fátima da Silva. Nível de pressão sonora em academias de ginástica e a percepção auditiva dos professores. *Revista Brasileira de Atividade Física e Saúde*, v. 2, n. 2, 1997. Disponível em: <https://rbafs.org.br/RBAFS/article/view/1117>. Acesso em: 15 fev. 2023.

DEUTSCHE WELLE. *Oms recomenda limites de exposição à poluição sonora*. 10 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/oms-recomenda-limites-de-exposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-polui%C3%A7%C3%A3o-sonora/a-45831111>.

DIAS, Adriano et al. Associação entre perda auditiva induzida pelo ruído e zumbidos. *Cad. Saúde Públ.* Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 63-68, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/HShbZqbTQrPrrRZSy5LFcsc/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

DINATO, Antonio Carlos & SCHAAL, Ricardo Ernesto. Abordagem alternativa para aferição de ruído sonoro no entorno de aeroportos. *Minerva*, v. 6, n. 3, p. 247-254, 2009. Disponível em: [http://www.fipai.org.br/Minerva%2006\(03\)%2004.pdf](http://www.fipai.org.br/Minerva%2006(03)%2004.pdf). Acesso em: 15 fev. 2023.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1988.

DUARTE, Pedro. O silêncio que resta. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 131-150.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Orientador: João Francisco Regis de Moraes. 2000. 233 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/36543362/Duarte_Junior_Joao_Francisco_O_SENTIDO_DOS_SENTIDOS. Acesso: 15 fev. 2023.

DUBOIS, Danièle; GUASTAVINO, Catherine & RAIMBAULT, Manon. A cognitive approach to urban soundscapes: using verbal data to access everyday life auditory categories. *Acta Acustica United with Acustica*, v. 92, n. 6, p. 865-874, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/200045136_A_cognitive_approach_to_urban_soundscapes_Using_verbal_data_to_access_everyday_life_auditory_categories. Acesso em: 15 fev. 2023.

DUDEQUE, Norton. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Friede auf Erden, op. 13. *Debates*, v. 9, p. 7-33, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/45230428/Schoenberg_Emancipa%C3%A7%C3%A3o_da_Disson%C3%A2ncia_Tonalidade_Expandida_e_Varia%C3%A7%C3%A3o_Progressiva_em_Friede_auf_Erden_Op_13. Acesso em: 15 fev. 2023.

DUPAS, Gilberto. *Atores e poderes na nova ordem global: assimetrias, instabilidades e imperativos de legitimação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso: ou o progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DUPUY, Jean-Pierre. O silêncio público. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 97-113.

DURING, Elie. Fazer silêncio. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 193-213.

EINSTEIN, Albert. *The world as I see it*. Nova York: Philosophical Library, 1949.

EKIRCH, Roger. *A história do sono: quando os europeus acordavam por volta da meia-noite*. Le Monde Diplomatique Brasil, 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-historia-do-sono/>. Acesso em: 7 de abril de 2022.

ERA uma vez em Tokyo. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: 1953. 1 DVD (136 min).

ESTAÇÕES e trens do Metrô de São Paulo ganham música ambiente. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de julho de 2018. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/estacoes-e-trens-do-metro-de-sao-paulo-ganham-musica-ambiente.shtml>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

FELD, Steven. Uma acustemologia da floresta tropical. *Ilha*, v. 20, n. 1, p. 229-252, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p229>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FISCHLER, Claude. A “McDonaldização” dos costumes. In: FLANDRIN, Jean-Louis & MONTANARI, Massimo (orgs.). *História da alimentação*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FLIGOR, Brian J. Acoustic trauma from recreational noise exposures. *AudiologyOnline*, 2018. Disponível em: <http://www.audiologyonline.com>. Acesso em: 11 abril 2020.

FONSECA-WOLLHEIM, Corina da. *How the silence makes the music*. The New York Times, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/10/02/arts/music/silence-classical-music.html>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e meio ambiente: a ecologia sonora*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004a.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Editora UNESP, 2004b.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. “Escutativa”: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. *Pista: Periódico Interdisciplinar*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 6-22, 2022. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/pista/article/view/28790>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FONTEERRADA, Marisa Trench & CARNELÓS FILHO, Moacir. O mundo soa. Vamos ouvir? In: RIBEIRO, Renato (org.). *Sustentar a vida*. - São Paulo: Paulinas, 2011, p. 127-145.

FORCETTO, André Luiz Silva. *Poluição sonora urbana: a influência de modificações em escapamentos de motocicletas na emissão de ruídos*. Orientador: João Vicente de Assunção.

2016. 125 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6139/tde-19042016-140141/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 26. ed. São Paulo: Graal, 2013, p. 143-170.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 26. ed. São Paulo: Graal, 2013, p. 262-277.

FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 26. ed. São Paulo: Graal, 2013, p. 278-295.

FRANCO, Túlio Batista & MERHY, Emerson Elias. Cartografias do trabalho e cuidado em saúde. *Tempus – Actas de Saúde Coletiva*, v. 6, n. 2, p. 151-163, 2012. Disponível em: <https://www.tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/1120>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FUKS, Kateryna B. et al. Road traffic noise at the residence, annoyance and cognitive function in elderly women. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, v. 16, n. 10, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333253449_Road_Traffic_Noise_at_the_Residence_Annoyance_and_Cognitive_Function_in_Elderly_Women. Acesso em: 15 fev. 2023.

GARCIA, Gabriela. *John Cage e o silêncio: a música da mudança em cinco fragmentos*. Zumbido, 2019. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A2ncio-a6a4078c789c>. Acesso em: 10 de abril de 2022.

GIACCOIA JUNIOR, Oswaldo. Por horas mais silenciosas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 79-96.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. O toque dos sinos em Minas Gerais: materialidade e práticas sociais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 6, n. 11, p. 84-94, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17742>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GONÇALVES, Carolina Lemos & DIAS, Fernanda Abalen Martins. Achados audiológicos em jovens usuários de fones de ouvido. *Rev. CEFAC*, v. 16, n. 4, p. 1097-1108, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rcefac/a/cdVsg5VDzbWg3CvL6Zj8vBn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GOPINATH, Bamini et al. Severity of age-related hearing loss is associated with impaired activities of daily living. *Age and Ageing*, v. 41, n. 2, p. 195–200, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/51843147_Severity_of_age-related_hearing_loss_is_associated_with_impaired_activities_of_daily_living. Acesso em: 15 fev. 2023.

GÖTSCH, Ernst. *Agend Götsch*, 2019. Disponível em: <https://agendagotsch.com/pt/what-is-syntropic-farming/>. Acesso em: 6 de novembro de 2022.

GRAY, John. *Cachorros de palha: reflexões sobre humanos e outros animais*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GRAY, John. *O silêncio dos animais: sobre o progresso e outros mitos modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GRAZIANI, Romain. Os recursos éticos do silêncio e “o ensinamento sem palavras” (wu yan zhi jiao) no taoísmo antigo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 313-335.

GRESSLER, Sandra Christina & GÜNTHER, Isolda de Araújo. Ambientes restauradores: definição, histórico, abordagens e pesquisas. *Estudos de Psicologia*, v. 18, n. 3, p. 487-495, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/h4t9nkcPW4Srq7WX7P8dQsf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2023.

GROS, Frédéric. Fazer calar e fazer falar o sexo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 337-349.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.

GUÉRON, Rodrigo. Filosofia política de Deleuze e Guattari: as relações com Marx. *Lugar Comum*, n. 37-38, p. 159-172, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/lc/article/view/52349/28544>. Acesso em 14 fev. 2023.

HAGEN, Steve. *Budismo claro e simples*. São Paulo: Editora Pensamento, 2012.

HAHAD, Omar et al. The cardiovascular effects of noise. *Dtsch Arztebl Int.*, v. 116, n. 14, p. 245–250, 2019. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6541745/>. Acesso em 14 fev. 2023.

HALL, Deborah A. et al. An exploratory evaluation of perceptual, psychoacoustic and acoustical properties of urban soundscapes. *Applied Acoustics*, v. 74, n. 2, 2013, p. 248-254. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X11000740>. Acesso em: 14 fev. 2023.

HANAZUMI, Aline; GIL, Daniela & IÓRIO, Maria Cecília Martinelli. Estéreo pessoais: hábitos auditivos e avaliação audiológica. *ACR*, v. 18, n. 3, p. 179-185, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312274591_Estereos_pessoais_Habitos_auditivos_e_avaliacao_audiologica. Acesso em: 14 fev. 2023.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Orientador: Marcos José Müller-Granzotto. 2008. 173 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91918>. Acesso em: 15 fev. 2023.

HILLMAN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBSBAWN, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 14ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOBBSAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico: o mito moderno*. Colônia: Taschen, 2006.

HONG, Jooyoung et al. Suitability of natural sounds to enhance soundscape quality in urban residential areas. *ICSV24*, London, p. 1-6, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318850984_SUITABILITY_OF_NATURAL_SOUNDS_TO_ENHANCE_SOUNDSCAPE_QUALITY_IN_URBAN_RESIDENTIAL_AREAS. Acesso em: 14 fev. 2023.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HOWARTH, A. & SHONE, G.R. Ageing and the auditory system. *Postgrad Med J*, v. 82, n. 965, p. 166-171, 2006. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2563709/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

HUANG, Q. & TANG, J. Age-related hearing loss or presbycusis. *Eur Arch Otorhinolaryngol*, v. 267, n. 8, p. 1179-1191, 2010. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00405-010-1270-7#citeas>. Acesso em: 14 fev. 2023.

HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do Mar*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

IANNI, Áurea Maria Zöllner. Biodiversidade e Saúde Pública: questões para uma nova abordagem. *Saúde e Sociedade*, v. 14, n. 2, 2005.

JASMIN, Marcelo. Silêncios da História: experiência, acontecimento, narração. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 249-271.

JO, Hyun In & JEON, Jin Yong. The influence of human behavioral characteristics on soundscape perception in urban parks: subjective and observational approaches. *Landscape and Urban Planning*, v. 203, 2020. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204619317992>. Acesso em 14 fev. 2023.

JONES, Dylan M.; CHAPMAN, Antony J. & AUBURN, Timothy C. Noise in environment: a social perspective. *Journal of Environmental Psychology*, v. 1, n. 1, p. 43-59, 1981. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494481800175>. Acesso em: 14 fev. 2023.

JOYE, Yannick & VAN DEN BERG, Agnes. Is love for green in our genes? A critical analysis of evolutionary assumptions in restorative environments research. *Urban Forestry and Urban Greening*, v. 10, n. 4, p. 261-268, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/251700145_Is_love_for_green_in_our_genes_A_critical_analysis_of_evolutionary_assumptions_in_restorative_environments_research. Acesso em: 14 fev. 2023.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. Prefácio. In: WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. São Paulo: Pensamento, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião oriental*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KAHN, Douglas. John Cage: silence and silencing. *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 4, p. 556-598, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742286>. Acesso em: 14 fev. 2023.

KANG, Jian. From DbA to soundscape indices: managing our sound environment. *Front. Eng. Manag.*, v. 4, n. 2, p. 184-192, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328937532_From_dBA_to_soundscape_indices_Managing_our_sound_environment. Acesso em: 14 fev. 2023.

KARIMI, Ali et al. Noise induced hearing loss risk assessment in truck drivers. *Noise Health*, v. 12, n. 46, p. 49-55, 2010. Disponível em: <https://www.noiseandhealth.org/article.asp?issn=1463-1741;year=2010;volume=12;issue=46;spage=49;epage=55;aulast=Karimi>. Acesso em: 14 fev. 2023.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape: a critical genealogy of a key term in sound studies. *The Senses and Society*, v. 5, n. 2, p. 212-234, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233598095_Rethinking_the_Soundscape_A_Critical_Genealogy_of_a_Key_Term_in_Sound_Studies. Acesso em: 14 fev. 2023.

KÖHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSKINEN, Heli. *Hearing conservation among classical musicians: needs, means and attitudes*. 2010. 90 f. Tese (Doutorado). Aalto University, Faculty of Electronics, Communications and Automation, Department of Signal Processing and Acoustics, Spool, 2010. Disponível em: <http://lib.tkk.fi/Diss/2010/isbn9789526030746/isbn9789526030746.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LACERDA, Adriana Bender Moreira de et al. Hábitos auditivos e comportamento de adolescentes diante das atividades de lazer ruidosas. *Rev. CEFAC*, v. 13, n. 2, p. 322-329, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rcefac/a/dPNY4WzPT9FVRsyXhSCtR7s/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LAFUENTE, Antonio. *Elogio à verdade comum, provisória e mundana*. Outras Palavras, 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/elogio-a-verdade-comum-provisoria-e-mundana/>. Acesso em: 7 de abril de 2022.

LAO-TZU. *Tao-te king: o livro do sentido e da vida*. São Paulo: Pensamento, 2006.

LAPOUJADE, David. O inaudível: uma política do silêncio. In: NOVAES, Aduino (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 151-165.

LATOUR, Bruno. *Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEAL, Sergio. Os sons do outro lado: um olhar para a obra silenciosa de John Cage a partir da Ecologia Sonora, da hibridação e do musicking. *Música Hodie*, v. 20, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/62005>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LEBO, Charles P. et al. Acoustic trauma from rock and roll music. *California Medicine*, v. 107, n. 5, p. 378-380, 1967. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1502992/pdf/califmed00041-0017.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LEE, Hyun Jee et al. Healing experiences of middle-aged women through an urban forest therapy program. *Urban Forestry and Urban Greening*, v. 38, n. 3, p. 383-391, 2019.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. O risco do fracasso. In: NOVAES, Aduino (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 215-227.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

LIMA FILHO, Mathias de Abreu. *A escuta, a espera e o silêncio: um olhar sobre a “indigência da Modernidade” no pensamento de Martin Heidegger e na poesia de Rainer Maria Rilke*. Orientadora: Salma Tannus Muchail. 2005. 152 f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11632>. Acesso em: 15 fev. 2023.

LINDERN, Eike von; HARTIG, Terry & LERCHER, Peter. Traffic-related exposures, constrained restoration, and health in the residential context. *Health & Place*, v. 39, p. 92-100, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/298794648_Traffic-related_exposures_constrained_restoration_and_health_in_the_residential_context/link/5719f10008ae30c3f9f2cd5a/download. Acesso em: 14 fev. 2023.

LIONELLO, Matteo; ALETTA, Francesco & KANG, Jian. A systematic review of prediction models for the experience of urban soundscapes. *Applied Acoustics*, v. 170, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341946406_A_systematic_review_of_prediction_models_for_the_experience_of_urban_soundscapes. Acesso em: 14 fev. 2023.

LIU, Fangfang & KANG, Jian. Relationship between street scale and subjective assessment of audio-visual environment comfort based on 3D virtual reality and dual-channel acoustic tests. *Building and Environment*, v. 129, p. 35-45, 2018. Disponível em:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/128079/1/Building%20and%20Environment.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LIU, X.Z. & YAN, D. Ageing and hearing loss. *Journal of Pathology*. v. 211, p. 188-197, 2007. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/path.2102>. Acesso em: 14 fev. 2023.

LOVATTO, Patrícia Braga et al. Ecologia profunda: o despertar para uma educação ambiental complexa. *Redes*, Santa Cruz do Sul, v. 16, n. 3, p. 122-137, 2011. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/redes/article/view/1347>. Acesso em: 15 fev. 2023.

LOVELOCK, James. Gaia: um modelo para a dinâmica planetária e celular. In: THOMPSON, William Irwin. (org.) *Gaia: uma teoria do conhecimento*. 4.ed. São Paulo: Gaia, 2014, p. 79-92.

LUTZENBERGER, José A. *Gaia*. Fundação Gaia, 1986. Disponível em: <https://www.fgaia.org.br/texts/t-gaia.html>. Acesso em: 27 de outubro de 2022.

LUZ, Tiara Santos da & BORJA, Ana Lúcia Vieira de Freitas. Sintomas auditivos em usuários de estéreos pessoais. *Int. Arch. Otorhinolaryngol*, v. 16, n. 2, p. 163-169, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291393301_Sintomas_auditivos_em_usuarios_de_estereos_pessoais. Acesso em: 14 fev. 2023.

LUZ de inverno. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1963. 1 DVD (81 min).

MAFFEI, Luigi. Urban and quiet areas soundscape preservation. *VI Congreso Ibero-Americano de Acústica – FIA 2008*. Disponível em: <https://1library.co/document/7qv9rply-urban-and-quiet-areas-soundscape-preservation.html>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2010.

MAGNO, Mariane. Não-agir para agir, um paradoxo e uma unidade dinâmica. *Urdimento*, v. 1, n. 16, p. 79-93, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011079>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MAIA, Juliana Rollo Fernandes & RUSSO, Ieda Chaves Pacheco. Estudo da audição de músicos de rock and roll. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, v. 20, n. 1, p. 49-54, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pfono/a/pSxDbVpFtgGtWJPLNxRSMPb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MANDER, Jerry. *In the absense of the sacred: the failure of technology and the survival of the Indian Nations*. San Francisco: Sierra Club Books, 1991.

MANDER, Jerry. *The Capitalism papers: fatal flaws of an obsolete system*. Berkeley: Counterpoint, 2012.

MARGULIS, Lynn. Os primórdios da vida: os micróbios têm prioridade. In: THOMPSON, William Irwin. (org.) *Gaia: uma teoria do conhecimento*. 4. ed. São Paulo: Gaia, 2014, p. 93-104.

MARTENS, D.; GUTSCHER, H. & BAUER, N. Walking in wild and tended urban forests: the impact on psychological well-being. *Journal of Environmental Psychology*, v. 31, n. 1, p. 36-44, 2011. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494410000988>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MARTIN, Holly E. *The Asian factor in John Cage's aesthetics: an introduction with a previously unpublished interview with Cage from 1976*. Journal of Black Mountain College Studies. Disponível em: <http://www.blackmountainstudiesjournal.org/volume4/holly-martin-the-asian-factor-in-john-cages-aesthetics/>. Acesso em: 6 de maio de 2021.

MATIN, Lundi. *Seriam os QR Code microespíões do capital?* Outras Palavras, 2021. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/tecnologiaemdisputa/seriam-os-qr-codes-microespioes-do-capital/>>. Acesso em: 09 de novembro de 2021.

MATOS, Olgária. A escola do silêncio: acídia e contemplação. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 53-78.

MATURANA ROMESÍN, Humberto & DÁVILA YÁÑEZ, Ximena. *Habitar humano em seis ensaios de biologia-cultural*. São Paulo: Palas Athena, 2009.

MATURANA, Humberto & VERDEN-ZÖLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MAZZUCATO, Mariana. *O estado empreendedor: desmascarando o mito do setor público vs. setor privado*. São Paulo: Portfolio-Penguin, 2014.

MCBRIDE, David I. Noise-induced hearing loss and hearing conservation in mining. *Occupational Medicine*, v. 54, n. 5, p. 290-296, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/8420132_Noise-induced_hearing_loss_and_hearing_conservation_in_mining. Acesso em: 14 fev. 2023.

MCKINNON, Dugal. Dead silence: ecological silence and environmentally engaged sound art. *Leonardo Music Journal*, v. 23, p. 71-74, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/3671559/Dead_Silence_ecological_silencing_and_environmentally_engaged_sound-art. Acesso em: 14 fev. 2023.

MEDVEDEV, Oleg; SHEPHERD, Daniel & HAUTUS, Michael J. The restorative potential of soundscapes: a physiological investigation. *Applied Acoustics*, v. 96, p. 20-26, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X15000808>. Acesso em: 4 fev. 2020.

MENDES, Maria Helena & MORATA, Thais Catalani. Exposição profissional à música: uma revisão. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiologia*, v. 12, n. 1, p. 63-69, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250052067_Exposicao_profissional_a_musica_Um_a_revisao. Acesso em: 14 fev. 2023.

MENG, Qi; SUN, Yang & KANG, Jian. Effect of the temporary open-air markets on the sound environment and acoustic perception based on the crowd density characteristics. *Science of the Total Environment*, v. 601-602, p. 1488-1495, 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/84143802.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MENQ, Willian. *Por que sabiás cantam à noite?* Planeta aves, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s9kuLCPKPYU&ab_channel=PlanetaAves>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

METRÔ de SP encerra projeto de música ambiente em estações. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 de fevereiro de 2019. Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/metro-de-sp-coloca-fim-a-projeto-de-musica-ambiente-em-estacoes.shtml>>. Acesso em 28 de janeiro de 2020.

METTERNICH, F.U. & BRUSIS, T. Acute hearing loss and tinnitus caused by amplified recreational music. *Laryngorhinootologie*, v. 78, n. 11, p. 614-619, 1999. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/10615655/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MICHON, Richard & CHEBAT, Jean-Charles. *The Interaction Effect of Music and Odour on Shopper Spending*. Unpublished doctoral dissertation School of Retail Management, Ryerson University, Toronto, Canada, 2006.

MIRANDA, Carlos R. et al. Perda auditiva induzida pelo ruído em trabalhadores industriais da região metropolitana de Salvador, Bahia. *IESUS*, v. 7, n. 1, 1998. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/242127655_Perda_auditiva_induzida_pelo_ruído_e_m_trabalhadores_industriais_da_região_metropolitana_de_Salvador_Bahia. Acesso em: 14 fev. 2023.

MIRANDA, Danilo Santos de. O desafio do silêncio necessário. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 9-10.

MITHEN, Steven. *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MITHEN, Steven. *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body*. London: Weindfeld & Nicolson, 2006.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. Etnosonia: em busca do método. In: MOLINARI, Paula (org.). *Música, educação e cultura: tessituras e tessituras no nordeste brasileiro*. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2016, p. 141-163.

MOLINARI, Paula. Vozes da voz: estudo do argumento de Alfred Wolfsohn. In: FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira; PONTES, Samuel Campos de & MOLINARI, Paula Maria A. O. (orgs.). *Passaredo: os voos da Educação Musical*. São Luís: EDUFMA, 2021, p. 42-54.

MORAIS, Dario; BENITO, José Ignacio & ALMARAZ, Ana. Acoustic Trauma in Classical Music Players. *Acta Otorrinolaringologica Volume*, v. 58, n. 9, p. 401-407, 2007. Disponível em: <https://www.elsevier.es/es-revista-acta-otorrinolaringologica-espanola-102-linkresolver-traumatismo-acustico-musicos-musica-clasica-13112009>. Acesso em 14 fev. 2023.

MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MÚSICA ambiente no metrô de SP deixa enfurecidos e relaxados. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de agosto de 2018. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/musica-ambiente-no-metro-de-sp-deixa-enfurecidos-e-relaxados.shtml>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

NAESS, Arne. The shallow and the deep, long-range ecology movement: A summary. *Inquiry*, v. 16, p. 95-100, 1973. Disponível em: <https://iseethics.files.wordpress.com/2013/02/naess-arne-the-shallow-and-the-deep-long-range-ecology-movement.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

NEVES, Eduardo Góes. *O Brasil não tem ideia do que é a Amazônia*. Entrevista concedida a Isabelle Moreira Lima. Revista Gama, 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/o-que-sera-da-amazonia/entrevista-eduardo-goes-neves-floresta-amazonica/>. Acesso em: 11 de novembro de 2021.

NOVAES, Adauto. Treze notas sobre o silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 11-29.

NOVAES, Henrique & DAGNINO, Renato. O fetiche da tecnologia. *Organizações e Democracia*, v.5, n. 2, p. 189-210, 2004. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/orgdemo/article/view/411>. Acesso em: 14 fev. 2023.

O RAIO verde. Direção: Eric Rohmer. França: Les Films du Losange, 1986. 1 DVD (98 min).

O SIGNO do leão. Direção: Eric Rohmer. França: 1962. 1 DVD (99 min).

O SILÊNCIO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1963. 1 DVD (93 min).

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD (131 min).

OHLEMILLER, Kevin K. Reduction in sharpness frequency tuning but not endocochlear potential in aging and noise-exposed BALB c/J mice. *JARO*, v. 03, p. 444-456, 2002. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s10162-002-2041-y.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

- OJALA, Ann et al. Restorative effects of urban green environments and the role of urban-nature orientedness and noise sensitivity: a field experiment. *Health and Place*, v. 55, n. 5, p. 59-70, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329242102_Restorative_effects_of_urban_green_environments_and_the_role_of_urban-nature_orientedness_and_noise_sensitivity_A_field_experiment. Acesso em: 14 fev. 2023.
- OKELEKE, Kenechi & SUARDI, Stefano. *The mobile economy 2021*. GSMA Intelligence. Junho de 2021. Disponível em: <https://data.gsmaintelligence.com/research/research/research-2021/the-mobile-economy-2021>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto de. O silêncio de antes. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 459- 486.
- OLIVEIRA, Victória Karoline Ramos de & GURGEL, Wildoberto Batista. Psicopatia ou ataraxia: o julgamento moral sobre os comportamentos indesejados a partir da leitura de O Estrangeiro, de Albert Camus. *Cad. Pesquisa*, São Luís, v. 19, n. 1, p. 16-23, 2012. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/927>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OZCEVIK, A. & CAN, Z.Y. A field study on the subjective evaluation of soundscape. *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference*, p. 2121-2126, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281991926_A_field_study_on_the_subjective_evaluation_of_soundscape. Acesso em: 14 fev. 2023.
- PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. França: Argos Films; Alemanha: Road Movies Produktion, 1984. 1 DVD (147 min).
- PARK, Bum-Jin et al. Relationship between psychological responses and physical environments in forests settings. *Landscape and Urban Planning*, v. 102, n. 1, p. 24-32, 2011. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169204611001368>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- PARLAMENTO EUROPEU. Directiva 2002/49/EC do Parlamento Europeu e do Conselho de 25 de junho de 2002 relativa à avaliação e gestão do ruído ambiente. *Jornal Oficial das Comunidades Europeias*, L 189, p. 12-25, 2002. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2002:189:0012:0025:PT:PDF>. Acesso em: 14 fev. 2023.
- PAUL, Kimberly C. et al. Ambient air pollution, noise, and late-life cognitive decline and dementia risk. *Annu Rev. Public Health*, v. 40, p. 203-220, 2019. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-publhealth-040218->

044058?url_ver=Z39.88-2003&rft_id=ori%3Arid%3Acrossref.org&rft_dat=cr_pub++0pubmed. Acesso em: 14 fev. 2023.

PAYNE, Sarah R. The production of a Perceived Restorativeness Soundscape Scale. *Applied Acoustics*, v. 74, p. 255-263, 2013. Disponível em: https://pure.hw.ac.uk/ws/portalfiles/portal/9976552/Payne_The_Production_of_a_Perceived_Restorativeness_Soundscape_Scale._Revised._VERSION_FOR_WEBSITES.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

PAYNE, Sarah R. & BRUCE, Neil. Exploring the relationship between urban quiet and perceived restorative benefits. *International Journal of Environment Research and Public Health*, v. 16, 2019. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/49d7/73f6fd9cf83ad84d2724c823cab6ec7db4b6.pdf?_gl=1*_dmi14e*_ga*MTY0NTMyNDE5MS4xNjc2Mzc3NzA5*_ga_H7P4ZT52H5*MTY3NjQwOTU0OS4zLjAuMTY3NjQwOTU1OC4wLjAuMA... Acesso em: 14 fev. 2023.

PAYNTER, John. *Sound and silence: classroom projects in creative music*. London & New York: Cambridge University Press, 1970.

PEIRANO, Marta. *Somos cada vez menos felizes e produtivos porque estamos viciados na tecnologia*. Entrevista concedida a Diana Massis. BBC News Mundo, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-51409523>>. Acesso em: 11 de novembro de 2021.

PEREIRA, Carlos Arthur Avezum. *O silêncio como afeto ou a escuta corporal na recente música experimental*. Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. 2017. 205 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07072017-113437/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2023.

PICARD, Max. *The world of silence*. Chicago: Gateway Editions, 1964.

PIRES, Yasmin & VILLA, André. A representação do silêncio no cinema sonoro. *Revista Visualidades*, v. 17, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/50269>. Acesso em: 14 fev. 2023.

PORDEUS, Vitor. Perfil Vitor Pordeus. TV ALERJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=11DzvlLddgI&ab_channel=TVALERJ>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

POSTMAN, Neil. *Technopoly: the surrender of culture to technology*. New York: Vintage Books, 1992.

POSTMAN, Neil. *Five things we need to know about technological change*. 1998. Disponível em: <https://web.cs.ucdavis.edu/~rogaway/classes/188/materials/postman.pdf>. Acesso em 2 de janeiro de 2022.

PRADO, Rafael Iri Martins. *O corpo e o silêncio nos processos educacionais*. Orientador: Romualdo Dias. 2016. 82 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Departamento de Educação, Rio Claro, 2016. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/139522?locale-attribute=en>. Acesso em: 15 fev. 2023.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. *Sala Preta*, v. 5, p. 69-77, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265>. Acesso em: 14 fev. 2023.

RADSTEN-EKMAN, Maria. *Wanted unwanted sounds: perception of sounds from water structures in urban soundscapes*. 2015. 81 f. Tese (Doutorado). Stockholm University. Department of Psychology. Sweden, 2015. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:844573/FULLTEXT05.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

RAIMBAULT, Manon & DUBOIS, Danièle. Urban soundscapes: experiences and knowledge. *Cities*, v. 22, n. 5, p. 339-350, 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/222432470_Urban_Soundscapes_Experiences_and_Knowledge. Acesso em: 14 fev. 2023.

RATCLIFFE, Eleanor; GATERSLEBEN, Birgitta & SOWDEN, Paul T. Bird sounds and their contributions to perceived attention restoration and stress recovery. *Journal of Environmental Psychology*, v. 36, p. 221-228, 2013. Disponível em: <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/journalArticle/Bird-sounds-and-their-contributions-to/99511310702346#file-0>. Acesso em: 14 fev. 2023.

RATCLIFFE, Eleanor; GATERSLEBEN, Birgitta & SOWDEN, Paul T. Associations with bird sounds: how do they relate to perceived restorative potential? *Journal of Environmental Psychology*, v. 47, p. 136-144, 2016. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494416300548>. Acesso em: 14 fev. 2023.

REDDELL, Rayford C. & LEBO, Charles P. Ototraumatic effects of hard rock music. *California Medicine*, v. 116, p. 1-4, 1972. Disponível em: <http://europepmc.org/backend/ptpmcrender.fcgi?accid=PMC1518133&blobtype=pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do poeta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.

ROSEN, Samuel & OLIN, Pekka. Hearing loss and coronary heart disease. *Bull. N. Y. Acad. Med.*, v. 41, n. 10, p. 1052-1068, 1965. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1750791/pdf/bullnyacadmed00283-0050.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

ROSENHALL, U. The influence of aging on noise-induced hearing loss. *Noise & Health*, v. 5, n. 20, p. 47-53, 2003. Disponível em: <https://www.noiseandhealth.org/article.asp?issn=1463-1741;year=2003;volume=5;issue=20;spage=47;epage=53;aulast=Rosenhall#:~:text=The%20influence%20of%20ageing%20on,loss%20Rosenhall%20U%20%2D%20Noise%20Health&text=A%20lifetime%20of%20exposure%20to,loss%20is%20difficult%20to%20determine..> Acesso em: 14 fev. 2023.

ROSS, Alex. *The composers of quiet*. The New Yorker, 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>. Acesso em 29 de abril de 2022.

ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. São Paulo: Objetiva, 2014.

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. São Paulo: Objetiva, 2018.

RYCHTÁRIKOVÁ, Monika & VERMEIR, Gerrit. Soundscape categorization on the basis of objective acoustical parameters. *Applied Acoustics*, v. 74, n. 2, p. 240-247, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/223947467_Soundscape_categorization_on_the_basis_of_objective_acoustical_parameters. Acesso em: 14 fev. 2023.

RYDZYNSKI, Konrad & JUNG, Thomas. Potential health risks from exposure to noise from personal music players. *Scientific Committee on Emerging and Newly Identified Health Risks (SCENIHR)*, p. 2-81, 2008. Disponível em: https://ec.europa.eu/health/ph_risk/committees/04_scenihhr/docs/scenihhr_o_017.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

SAFRA, Gilberto. Dimensões do silêncio: a constituição do si mesmo e perspectivas clínicas. *Cad. Psicanál. – CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 22, p. 75-82, 2009. Disponível em: https://www.cprj.com.br/imagenscadernos/06.Conferencia_de_Gilberto_Safra.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

SAKAMOTO, Mikiko. *Takemitsu and the influence of “Cage Shock”*: transforming the Japanese ideology into music. Orientador: Paul E. Barnes. 2010. 65 f. Tese (Doutorado) University of Nebraska, Faculty of the Graduate College, Lincoln, Nebraska, 2010. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=musicstudent>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SANDIN, Caio. Metrô coloca música para relaxar, mas enfurece os usuários. R7 Planalto, 10 de julho de 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/prisma/r7-planalto/metro-coloca-musica-para-relaxar-mas-enfurece-usuarios-26042019>. Acesso em 29 de janeiro de 2020.

SANTOS, Altair. *Bélgica constrói estrada mais silenciosa do mundo*. Cimento Itambé. 2 de março de 2017. Disponível em: https://www.cimentoitambe.com.br/massa-cinzenta/belgica-estrada-silenciosa/?utm_source=newsmassacinzenta&utm_medium=estrada-silenciosa&utm_campaign=email_marco17&utm_term=destaque4&utm_content=semana1/#:~:text=A%20escolhida%20foi%20a%20E313,203%20dB%20para%20198%20dB. Acesso em: 28 de janeiro de 2021.

SANTOS, Boaventura Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, Boaventura Sousa. (org.) *A globalização e as ciências sociais*. p. 25-104. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Rodrigo Oliveira dos. *A retórica do silêncio e o silêncio da retórica: um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John Cage*. Orientadora: Ana Guiomar Rêgo Souza. 2018. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes

Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10097>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

SCHAFER, Raymond Murray. *Vozes da tirania: templos de silêncio*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCHMIDT, Jesper H. et al. Hearing Loss in Relation to Sound Exposure of Professional Symphony Orchestra Musicians. *Ear and Hearing*, v. 35, n. 4, p. 448-460, 2014. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/24603543/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SCHMIDT, Jesper Hvass.; PAARUP, Helene M. & BÆLUM, Jesper. Tinnitus severity is related to the sound exposure of symphony orchestra musicians independently of hearing impairment. *Ear & Hearing*, v. 40, n. 1, p. 88-97, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325116532_Tinnitus_Severity_Is_Related_to_the_Sound_Exposure_of_Symphony_Orchestra_Musicians_Independently_of_Hearing_Impairment. Acesso em: 14 fev. 2023.

SCHMUZIGER, N.; PATSCHEKE, J. & PROBST, R. Hearing in nonprofessional pop/rock musicians. *Ear Hear*, v. 27, n. 4, p. 321-330, 2006. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/16825883/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEIDMAN, Michael D.; AHMAD, Nadir & BAI, Uma. Molecular mechanisms of age-related hearing loss. *Ageing Research Reviews*, v. 1, n. 3, p. 331-343, 2002. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1568163702000041?via%3Dihub>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SILÊNCIO. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2016. 1 DVD (161 min).

SILVA, Luiz Felipe & MENDES, René. Exposição combinada entre ruído e vibração e seus efeitos sobre a audição de trabalhadores. *Rev. Saúde Pública*, v. 39, n. 1, p. 9-17, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsp/a/QGZNP7KkWGwyvFgcDM48pj/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SIXT, E. & ROSENHALL, U. Presbycusis related to socioeconomic factors and state of health. *Scand Audiol*, v. 26, n. 3, p. 133-140, 1997. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9309808/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, n. 4, 1999. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>. Acesso em: 29 de dezembro de 2019.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: Mosfilm, 1972. 1 DVD (166 min).

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução. *Art Research Journal*, v. 2, n. 1, p. 54-68, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7046>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SORIA, Edward Conrado Rodriguez. *Ecologia humana e ecologia profunda na práxis de educação ambiental da escola da natureza*. Orientadora: Vera Margarida Lessa Catalão. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Faculdade de Educação, Brasília, 2012. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11125/1/2012_EdwardConradoRodriguezSoria.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

STOCKLER, Leonardo. O silêncio do som: o budismo Zen e a música de vanguarda. *Sacrilegens*, v. 16, n. 2, p. 144-165, 2019. Disponível em: STOCKLER, Leonardo. *O silêncio do som: o budismo Zen e a música de vanguarda*. *Sacrilegens*. Acesso em: 14 fev. 2023.

STØRMER, Carl Christian Lein et al. Hearing loss and tinnitus in rock musicians: a Norwegian survey. *Noise Health*, v. 17, n. 79, p. 411-421, 2015. Disponível em: <https://www.noiseandhealth.org/article.asp?issn=1463-1741;year=2015;volume=17;issue=79;page=411;epage=421;aulast=St>. Acesso em: 14 fev. 2023.

STØRMER, C.C. & STENKLEV, N.C. Rock music and hearing disorders. *Tidsskr Nor Laegeforen*, v. 127, n. 7, p. 874-877, 2007. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17435808/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SUTTON, Julie. Hidden music: an exploration of silences in music and in music therapy. *Music Therapy Today*, v. 6, n. 3, p. 375-395, 2005. Disponível em: https://www.wfimt.info/Musictherapyworld/modules/mmmagazine/issues/20050701085738/20050701091242/MTT6_3_Sutton.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

THE FLAGS of our fathers. Direção: Clint Eastwood. EUA: Dreamworks Pictures; Warner Bros. Pictures; Malpaso/Amblin Entertainment, 2006. 1 DVD (132 min).

THE SILENCE of the lambs. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos: Orion Pictures Corporation, 1991. 1 DVD (118 min).

THOMPSON, Marie Suzanne. *Beyond unwanted sound: noise, affect and aesthetic moralism*. 2014. 262f. Tese (Doutorado em Filosofia). International Centre for Music Studies, Newcastle University, 2014. Disponível em: <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/2440/1/Thompson%2C%20M.%202014.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

THOMPSON, William Irwin. As implicações culturais da nova biologia. In: THOMPSON, William Irwin. (org.) *Gaia: uma teoria do conhecimento*. 4.ed. São Paulo: Gaia, 2014, p. 13-36.

TYRVÄINEN, Liisa et al. The influence of urban green environments on stress relief measures: a field experiment. *Journal of Environmental Psychology*, v. 38, p. 1-9, 2014. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272494413000959>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VAN EYKEN, E.; VAN CAMP, G. & VAN LAER, L. The Complexity of Age-Related Hearing Impairment: Contributing Environmental and Genetic Factors. *Audiology and Neurotology*, v. 12, n. 6, p. 345-358, 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/6174061_The_Complexity_of_Age-Related_Hearing_Impairment_Contributing_Environmental_and_Genetic_Factors. Acesso em: 15 fev. 2023.

VAN RENTERGHEM, Timothy. Towards explaining the positive effect of vegetation on the perception of environmental noise. *Urban Forestry & Urban Greening*, v. 40, p. 133-144, 2019. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/8638481>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Entre o jogo de linguagem e o parergon: a definição de obra de arte em Gilles Deleuze. *Synesis*, v. 8, n. 2, p. 203-215, 2016. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/synesis/article/view/1174/601>. Acesso em 15 fev. 2023.

VIANA, Fábio Henrique. *A paisagem sonora de Vila Rica e a música barroca das Minas Gerais (1711-1822)*. Orientadora: Adalgisa Arantes Campos. 2011. 203 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-8M5JZR>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VIANNA, Karina Mary de Paiva. *Poluição sonora no município de São Paulo: avaliação do ruído e o impacto da exposição na saúde da população*. Orientadora: Maria Regina Alves Cardoso. 2014. 145 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Saúde Pública, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6132/tde-01122014-100623/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2023.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993a.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993b.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VIRILIO, Paul. *O resto do tempo*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 10, junho de 1999, p. 57-60.

VON MATTER, Sandro. *A incrível insônia do sabiá-laranjeira*. Conexão Planeta. 20 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://conexaoplaneta.com.br/blog/a-incrivel-insonia-do-sabia-laranjeira/#:~:text=Apesar%20de%20toda%20sua%20popularidade,cantar%20por%20toda%20a%20madrugada>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2021.

WANG, Ronghua & ZHAO, Jingwei. A good sound in the right place: exploring the effects of auditory-visual combinations on aesthetic preference. *Urban Forestry and Urban Greening*, v. 43, 2019. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1618866718307891>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WHO – World Health Organization. *Guidelines for community noise*. Geneva, 1999. Disponível em: <https://apps.who.int/iris/handle/10665/66217>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WHO - World Health Organization. Regional Office for Europe. Burden of disease from environmental noise: quantification of healthy life years lost in Europe. *World Health Organization. Regional Office for Europe*, 2011. Disponível em: https://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0008/136466/e94888.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

WIDÉN, Stephen E. et al. Headphone listening habits and hearing thresholds in Swedish adolescents. *Noise & Health*, v. 19, n. 88, p. 125-132, 2017. Disponível em: <https://www.noiseandhealth.org/article.asp?issn=1463-1741;year=2017;volume=19;issue=88;spage=125;epage=132;aulast=Widen>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WIDÉN, Stephen E.; MÖLLER, Claes & KÄHÄRI, Kim. Headphone listening habits, hearing thresholds and listening levels in Swedish adolescents with severe to profound HL and adolescents with normal hearing. *International Journal of Audiology*, v. 57, n. 10, p. 730-736, 2018. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14992027.2018.1461938>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WILD, D.C.; BREWSTER, M.J. & BANERJEE, A.R. Noise-induced hearing loss is exacerbated by long-term smoking. *Clin Otolaryngol*, v. 30, n. 6, p. 517-520, 2005. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1749-4486.2005.01105.x>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WILKIE, Stephanie & STAVRIDOU, Andri. Influence of environmental preference and environmental type congruence on judgments of restoration potential. *Urban Forestry and Urban Greening*, v. 12, n. 2, p. 163-170, 2013. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S161886671300006X?via%3Dihub>. Acesso em: 15 fev. 2023.

WINNICOTT, Donald Woods. A capacidade de estar só. In: WINNICOTT, Donald Woods. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

WISNIK, Guilherme. O silêncio e a sombra. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 409-423.

WOLFF, Francis. O silêncio é a ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 31-51.

WU, Jyh Cherng. *Iniciação ao taoísmo*, v. 1. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

ZIMMER, Heinrich. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1986.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Edição digital. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.