

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LP4: EDUCAÇÃO E ARTES

Igor Hardok Fuchs

**IMPLICAÇÕES DA ECOLOGIA ACÚSTICA SOBRE PROCESSOS DE
FORMAÇÃO DOCENTE**

Santa Maria, RS
2022

Igor Hardok Fuchs

**IMPLICAÇÕES DA ECOLOGIA ACÚSTICA SOBRE PROCESSOS DE
FORMAÇÃO DOCENTE**

Texto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Educação**.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Santa Maria, RS
2022

Fuchs, Igor
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA CENTRO DE
EDUCAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO LP4:
EDUCAÇÃO E ARTES Igor Hardok Fuchs IMPLICAÇÕES DA
ECOLOGIA ACÚSTICA SOBRE PROCESSOS DE FORMAÇÃO DOCENTE /
Igor Fuchs.- 2022.
120 p.; 30 cm

Orientador: Ana Lúcia Louro
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2022

1. Paisagem Sonora 2. Diários de sons 3. Ecologia
Acústica 4. Narrativas autobiográficas. I. Louro, Ana
Lúcia II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, IGOR FUCHS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Igor Hardok Fuchs

**IMPLICAÇÕES DA ECOLOGIA ACÚSTICA SOBRE PROCESSOS DE
FORMAÇÃO DOCENTE**

Texto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Educação**.

Aprovada em 19 de dezembro de 2022

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Cláudia Ribeiro Bellochio, Dra. (UFSM)

Juliana Carla Bastos, Dra. (UFPB)

Santa Maria, RS
2022

RESUMO

IMPLICAÇÕES DA ECOLOGIA ACÚSTICA SOBRE PROCESSOS DE FORMAÇÃO DOCENTE

AUTOR: Igor Hardok Fuchs

ORIENTADORA: Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Este trabalho apresenta uma pesquisa narrativa realizada com licenciandos em Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), estudando as possíveis relações entre a Ecologia Acústica e a formação de educadores musicais. A Ecologia Acústica se refere do estudo dos sons em relação à vida e à sociedade, pesquisando os efeitos da paisagem sonora sobre os seres que a experienciam. Com suas obras, livros e composições, o compositor e educador musical canadense Murray Schafer trouxe atenção ao papel do som, questionando o papel da educação musical diante de problemas ambientais do mundo e a qualidade da paisagem sonora que vivenciamos. Schafer propõe diversos exercícios no que chama de Educação Sonora, por meio dos quais treinamos para a escuta ativa. Entre esses exercícios, encontramos os diários de sons, que nos trazem às pesquisas narrativas (auto)biográficas, em que os participantes da pesquisa narram sua paisagem sonora. Para isso, na presente pesquisa, houve 15 encontros de formação com a realização de diversos exercícios de escuta e reflexão sobre o som. Os participantes produziram diários de som e composições de arte sonora que serviram como parte de sua formação, os quais compuseram os dados a serem analisados nesta pesquisa. Identificamos que os conhecimentos adquiridos durante a formação como educador musical, assim como, as experiências de vida do participante se articulam com os novos conhecimentos de Ecologia Acústica criando novos sentidos para o cotidiano e possibilitando tomada de consciência ambiental e, também, de uma consciência de escuta, influenciando suas formações como educador musical.

Palavras-chave: Diários de aula. Diários de sons. Ecologia Acústica. Narrativas autobiográficas. Paisagem Sonora.

ABSTRACT

IMPLICATIONS OF ACOUSTIC ECOLOGY ON TEACHER TRAINING

AUTHOR: Igor Hardok Fuchs

ADVISER: Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

This dissertation presents a narrative research carried out with students of Music from Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), it studies the possible relations between Acoustic Ecology and the training of musical educators,. Acoustic Ecology studies the relationship between beings and their society mediated through sound, the effects of the soundscape. The works of the Canadian composer and musical educator Murray Schafer brought attention to the role of sound, questioning what musical education could do about any of the world's environmental problems and the quality of the global soundscape. Schafer on A Sound Education brings many exercises to practice active listening. Among those exercises we find Sound Diaries, which brings acoustic ecology close to narrative research, in this case with the narrative of a soundscape. On this research we proposed 15 meetings containing expositions and discussions about acoustic ecology, The participants wrote sound diaries and composed sound art, that being part of the meetings and the research. We identified that the knowledge acquired as in the graduation course, and also, past life experiences come together with the new knowledges of Acoustic Ecology, creating new meanings for everyday life, and creating a new environmental conscience and a listening conscience, having an effect on their path as a music teacher.

Keywords Class diaries, sound diaries, Acoustic Ecology. autobiographical narrative, soundscape

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	1	–	Transcrição	do	assobio	do	entrevistado.....	57		
FIGURA	2	–	Nuvem	de	palavras	dos	diários	de	som.....	86

SUMÁRIO

NARRATIVA.....	13
1 INTRODUÇÃO.....	15
2 ESCUTA.....	19
2.1 ECOLOGIA ACÚSTICA.....	28
2.2 ESTÉTICA E ECOLOGIA.....	33
2.3 EDUCAÇÃO SONORA.....	39
3 NARRATIVAS SONORAS.....	43
3.1 NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS: FORMAÇÃO E (AUTO)FORMAÇÃO.....	47
3.2 COMPARTILHANDO NARRATIVAS E ESCUTAS.....	51
4 OBJETIVOS DE PESQUISA.....	59
4.1 OBJETIVO GERAL.....	59
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	59
5 METODOLOGIA DE PESQUISA.....	61
5.1 DIÁRIO DE SONS.....	64
5.2 NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS.....	69
5.3 TEORIA FUNDAMENTADA.....	72
6 ANÁLISE DE DADOS.....	77
6.1 ENCONTROS REMOTOS.....	78
6.2 DIÁRIO DE SONS.....	83
6.2.1 Educação sonora.....	86
6.2.2 Nostalgia.....	97
6.2.3 Paisagem Sonora e Música.....	100
6.2.4 Pandemia.....	104
6.3 ARTE SONORA.....	106
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	112

NARRATIVA

Quando criança, meus pais me levavam ao circo, e a atração mais temida sempre era o globo da morte. Motociclistas giravam em todos os sentidos dentro da esfera de metal. A força centrífuga explica a acrobacia; o que realmente me apavorava era o tremendo som que aquele espetáculo trazia. Eu nunca tinha ouvido algo tão forte. Era impossível ignorar a força do espetáculo. Era como encarar um trovão. (Rememória)

Nos primeiros semestres da faculdade de Música Licenciatura, estudamos os métodos ativos de Educação Musical, passando por Edgar Willems, Carl Orff, Emile Jacques Dalcroze, Zoltán Kodály, Suzuki... e Murray Schafer. De todos, a obra de Schafer foi a que primeiramente mais me deixou intrigado. Houve um estranhamento por não entendê-la e fiquei em dúvida sobre o que aquilo tinha a ver com a Educação Musical propriamente dita. Mas percebia que havia algo a mais ali. Procurando me encontrar no curso, em oportunidades de cursos e aprendizados curriculares, não encontrei inspiração com esses métodos ativos, e a pulga do Schafer continuava atrás da orelha. Parando para estudar mais sobre isso, entendi que ali havia não só Educação Musical, mas Educação Ambiental e Ecologia através da lente do som, da música. Então, o assunto me cativou completamente: analisar a paisagem sonora, entender como somos afetados por ela e como a afetamos, compreender como navegamos sonoramente pelo mundo e como podemos melhorar o mundo através da escuta ativa.

A realização que havia ali, a Educação Ambiental, me levou para minha mãe, Regina Barboza Hardok Fuchs, mestre de Geografia e especialista em Educação Ambiental. Livros que eu via pela minha casa desde criança ganhavam outro significado. Um, em especial, foi *Topofilia*, de Tuan. Segundo o autor, topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar/ambiente físico. Então, tudo virou uma coisa só, pois o meu elo afetivo sempre tinha sido sonoro. Pude pensar essas experiências prévias por esse novo viés, e o passado ia se ressignificando.

Um dos meus exercícios preferidos da Educação Sonora de Schafer é o diário de sons. Por muito tempo, andei com papel e caneta ou bloco de anotações do celular para escrever impressões sonoras do dia a dia. A prática estava em me manter atento e aberto para a experiência sonora e, assim, ter entradas no diário que eu poderia revisar depois. Os dias na UFSM se tornaram mais interessantes com esse exercício. Entrar no prédio 40B significava já entrar num ambiente musical, pensando no que eu ouvia atrás de cada porta e em como o ambiente

respondia àquilo. Ir ao café era ouvir um outro tipo de música; cada lugar tinha sua particularidade. As salas do prédio 16 tinham timbres diferentes, era um prédio mais antigo, labiríntico, que sabia esconder os seus sons; diferente do anexo ao 16, que estava sempre falando e arrastando classes no chão. Escrevi em um diário que esses sons representavam, para o café, para os prédios de aulas e para as paredes, a fachada ou o letreiro.

Com essas descobertas, em alguns momentos tentei aplicar as ideias de Schafer no estágio curricular e no Curso Pré-Universitário Popular (PUP) Alternativa, onde leciono desde 2018. Lembro de uma aula dedicada à paisagem sonora ministrada para o terceiro ano do Ensino Fundamental, a qual significou muito para mim. Quando consegui sair com os alunos para ouvir o pátio da escola, que era o cotidiano deles, eles me mostraram que sempre havia algo a mais. No PUP Alternativa, realizei uma atividade de oficina de Ecologia Acústica com alunos, professores de outras áreas e pessoal externo, adultos. Tive gratas surpresas e vi o quanto esse assunto é multidisciplinar. Conversando com colegas sobre biologia, geografia, hermenêutica, literatura... a ideia ia amadurecendo.

Concomitantemente, escrevia narrativas para Disciplinas Complementares de Graduação (DCGs) do curso de Música que eram focadas em narrativas. Participei de três DCGs realizadas por pesquisas do Grupo NarraMus, da professora Ana Louro. A prática da narrativa seguindo as temáticas das disciplinas (sendo duas sobre inclusão) resultou em duas pesquisas. A primeira foi a tese de Juliane Riboli, de 2018, que foi docente orientada; a outra pesquisa foi a dissertação de Jeancarlo Leissman, de 2020, que trata do tema música popular. Participei de ambas as pesquisas, e as narrativas foram enriquecedoras, tendo gerado aprendizado durante essas disciplinas. As experiências formativas foram guiadas pelas minhas escritas narrativas; pela rememoração; por estar presente, lembrar e analisar momentos; pelo olhar reflexivo proposto. Algo semelhante à prática de diários de sons que eu mantinha como atividade.

Meu percurso como músico, estudante e professor pode ser dividido em dois: antes e depois de eu descobrir o que é paisagem sonora e tudo o que isso implica — e o diário de sons trouxe isso para a minha prática cotidiana. A proposta de pesquisa e formação sobre a Ecologia Acústica em grupo, potencializada pela metodologia narrativa, é o próximo passo desta caminhada, e é o que busco narrar nesta dissertação.

1 INTRODUÇÃO

Nada acontece sem som; porém, colocamos outros sentidos em um grau de importância maior que a audição. Temos a visão como nosso guia do mundo, por meio da qual nos localizamos, nos emocionamos e entendemos a experiência humana de forma direta. Ver para crer. O mundo não é somente legível, ele é audível. Ele é para ser ouvido, não somente para ser visto. Claro que há exemplos de sociedades com foco na audição, o que não é o caso da nossa experiência ocidental contemporânea (ATTALI, 1977). Estamos ignorando algo em que deveríamos prestar atenção? Somente ouvindo algo ao qual deveríamos dedicar uma escuta cuidadosa? O que perdemos quando não temos o foco na escuta?

Nos últimos séculos, em especial após a revolução industrial, o ocidente passa por processos de industrialização e urbanização, que ocasionaram uma grande transformação no ambiente acústico mundial. A migração da população de áreas rurais para áreas urbanas criou aglomerações nunca antes existentes; conseqüentemente, nunca a humanidade foi submetida a tanto som e de maneira tão constante. Esse processo de industrialização, segundo Santos (2002, p. 29), “contribuiu, de maneira radical, para a criação de novas paisagens sonoras, possibilitando uma observação fundamental: tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano nunca mais seriam os mesmos”. A poluição sonora e o ruído se tornaram onipresentes nos centros urbanos, mudando nossa maneira de escutar o mundo e a música. Essas transformações técnico-científicas também ocasionaram fenômenos de desequilíbrio ecológico que podem ameaçar a vida no planeta caso não haja um esforço conjunto para remediá-los.

Poluição sonora e poluição ambiental estão intimamente interligadas e conectadas a mudanças climáticas e suas possíveis conseqüências. Na primeira metade do século XVIII, tivemos algumas invenções, dentre as quais podemos destacar a máquina de costura (1711), a máquina de escrever (1714), os trilhos de estrada de ferro (1738) e o aço fundido (1740). Seguindo para a segunda metade do século XVIII, temos a broca (1774), o motor de movimento alternado com roda (1775), a máquina a vapor como fonte de energia (1786), a hélice (1785), o motor a gasolina (1791), a prensa hidráulica (1796) e o torno mecânico (1797) (SCHAFER, 2011). Essas invenções servem como exemplo das mudanças tecnológicas da época.

Essa relação de invenções nos faz pensar como elas trouxeram consigo, inseparavelmente, uma mudança na paisagem sonora e mudanças no modo de vida. Os trabalhadores rurais estavam indo para a cidade em condições horríveis, **pois** se tornaram centros de ruído e de turbulência muito maiores que dos séculos anteriores (SCHAFER, 2011). Pensamos nas horas opressoras em que os empregados trabalhavam na Revolução Industrial, cujas condições de trabalho eram sofríveis, e o que era ouvido por eles não é tão comentado. O trabalho e a canção sempre estiveram inter-relacionados no meio rural, mas o som das máquinas dá fim a essa unidade. O som se desloca do trabalhador para a tecnologia, que agora passa a ser ruído e com uma força e constância sem precedentes.

Em relação ao período da Revolução Industrial, atualmente, sem dúvidas, há uma melhora nas condições de trabalho de forma geral no que diz respeito às horas trabalhada, ao ambiente, etc. Talvez, hoje pensemos mais sobre o isolamento de uma rotina de trabalho de escritório, *home office*, sobre um trabalhador de aplicativo de entrega, em avisos eletrônicos e em vozes metalizadas pela comunicação via internet.

Na produção de Murray Schafer, encontramos uma sugestão de mudança do paradigma da escuta. O autor propõe uma coleção de atividades e dinâmicas que chama de *Educação Sonora*, na qual uma tomada de consciência ambiental passa pelo exercício da escuta ativa. Vemos que, “por acreditar que a poluição sonora exista devido ao fato de o homem não escutar cuidadosamente, Schafer propõe um estudo da acústica ambiental no qual levantaríamos os sons que gostaríamos de preservar, encorajar e multiplicar” (SANTOS, 2002, p. 30). Assim, os sons cansativos e destrutivos se tornarão evidentes; logo, sabendo quais sons eliminar, sabemos quais preservar. Schafer define a Ecologia Acústica como “o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade [...], os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem” (SCHAFER, 2011, p. 287). É a relação de um som em uma determinada sociedade com sua respectiva origem e o papel que tanto o som quanto essa origem têm nesta sociedade.

Então, com essa definição de Ecologia Acústica, estabelecemos que a matéria de estudo dessa área é o som, mesma matéria da música. Sendo assim, qual responsabilidade os músicos e os educadores musicais têm sobre os sons de fora da música? Os sons do cotidiano, do trabalho, da vida, do trânsito, da natureza,

etc., também devem ser matéria de trabalho do músico e do educador musical dos dias de hoje.

Acho importante frisar que, na sequência do trabalho, lido com diversos termos, como Ecologia Acústica, Educação Sonora e Escuta Ativa. Para diferenciá-los, considere a Ecologia Acústica como o campo de estudos iniciado por Murray Schafer, que trata da relação entre o ser e o ambiente sonoro. Na língua inglesa, atribui-se o nome *Acoustic Ecology* ou *Soundscape Ecology* — no português, utilizamos a tradução do primeiro termo. Já termo Ecologia da Paisagem sonora, tradução do segundo, não se tornou popular no português, mas de certa forma é mais elucidativo do material de estudo do campo. Quanto à Educação Sonora, ela se refere ao livro de Schafer publicado no Brasil em 2009, no qual há exercícios em uma espécie de método de análise de Paisagem Sonora. São exercícios que promovem, então, a Escuta Ativa, que seria a competência buscada pela análise da Paisagem Sonora.

O educador musical precisa fazer/pensar música e ter condições de repensá-la com base em situações experienciadas e internalizadas no cotidiano de sua prática educativa. Particularmente, defendo que a formação de professores seja realizada em cursos de licenciatura envolvidos com trabalhos de ensino, pesquisa e extensão (BELLOCHIO 2003, p.20).

A questão da formação de professores dentro do curso de licenciatura abrange as ideias colocadas por Bellochio (2003): que o educador musical deve se preparar com uma sólida formação na área da música e uma formação cultural que transcenda esta, incluindo conhecimentos além de sua especificidade; que o educador musical deve trabalhar com incertezas, descobrindo alternativas para o trabalho, pensar sobre a tarefa educacional.

A dissertação tem como objetivo entender como as ideias de Ecologia Acústica podem influenciar na formação de educadores musicais, buscando construir relações entre a Educação Musical e a consciência ambiental, trabalhando propostas de Educação sonora, através de conceitos de Ecologia Acústica, em uma Disciplina Complementar de Grafuação (DCG) realizada no curso de Licenciatura em Música da UFSM, para análise usaremos diários de sons coletados durante a pesquisa.

2 ESCUTA

Bernie Krause (2013, p. 163), em *A grande Orquestra da Natureza*, cita uma frase da jornalista Sasha Frere Jones: “para muita gente hoje, o ruído não é necessariamente um elemento violento ou alienante; o ruído soa mais natural que a natureza”. A alienação do ser humano urbano em relação à natureza cria situações que refletem a relação da sociedade com a natureza e a cidade. A escuta é “interface crucial entre o indivíduo e o meio ambiente” (TRUAX, 1984 p. 33), e os sinais sonoros decodificados passam informações importantes do meio ambiente para o indivíduo, dependendo da possibilidade de interpretação.

O ato de escutar ocupa uma posição central na prática do músico, e a perda de audição — parcial ou total — devido à exposição a sons fortes deveria ser uma preocupação séria em uma profissão que depende desse sentido. No entanto, ainda assim, nas escolas de música, não há muita educação sobre esses riscos e, por vezes, tentativas de alertar os estudantes sobre esses riscos são entendidas como um ataque à música que estão fazendo (TRUAX, 2012).

Sempre ouvimos o ambiente em que estamos, sem esforço consciente. Ouvir é um ato involuntário. Para escutarmos, precisamos desejar e precisamos focar. Quem escuta deseja escutar, tem a intenção de ouvir significado no som, linguagem, música (WESTERKAMP, 1988). Quando não são percebidos e analisados, os sons ainda são passivamente recebidos. Krause (2013) fala sobre esse processo de filtragem auditiva como condicionado a distinguir os sinais significativos — desejáveis ou *signal* — dos não significativos — não desejáveis ou *ruído*. Essa decodificação é essencial para a vida humana. Na relação “ouvir x escutar”, podemos ter uma definição de que aquilo que “ouvimos” é o que o ouvido capta, e o que “escutamos” é aquilo que filtramos como necessário.

Em uma sala de aula, filtramos diversos ruídos para nos ater à voz do professor, por exemplo, e tal filtro cria fadiga. Pessoas que trabalham em ambientes com forte intensidade de ruído frequentemente se queixam de dores de cabeça, estresse e cansaço. Nesses casos, há registro de aumento de até 40% dos glicocorticoides, hormônios relativos ao nível de estresse físico (KRAUSE, 2013).

Bernie Krause, descreve ruído como

[...] um evento acústico que frustra as expectativas – em um restaurante romântico, uma música heavy metal em volume máximo seria ruído (aliás, em qualquer restaurante música é quase sempre ruído). Uma motocicleta, sem silenciador, em disparada pela delicada paisagem de Yosemite, estraga a magia da experiência, tanto para os visitantes quanto para os animais. (KRAUSE, 2013, p. 148).

Com essa descrição, Krause retira a perspectiva antropocêntrica. O ruído é um problema não só para a qualidade de vida dos humanos, mas também uma ameaça aos animais, prejudicando seus mecanismos de comunicação e defesa e danificando seus habitats naturais. Portanto, nessa acepção, o ruído é um problema para a vida no planeta como um todo. Ademais, o ruído feito por um motor significa poluição sonora e poluição ambiental, pois a fumaça expelida pelo cano de descarga de um motor de combustão não pode ser desassociada do ruído que esse motor faz.

O motor de combustão e seu ruído, além de causarem poluição ambiental e sonora e terem impacto em outras esferas, podem destruir modos de vida. Murray Schafer é canadense e, em seu livro *Afinação do Mundo* (2011), fala sobre a “ideia do Norte”, um conjunto de símbolos que dialogam sobre o que é viver no Canadá, a exemplo de modo de vida, costumes, cultura, etc. Parte disso vem da severidade do inverno canadense, que traz diversas características estéticas e modos de vida, revelando como aquela população percebe o mundo de sua forma peculiar. Como características da ideia do Norte, Schafer coloca adjetivos como “austera, espaçosa e solitária [...] O norte, o inverno rigoroso pode ser considerado assustador mas para seus habitantes reflete a pureza da sua terra, a ideia do norte evocando intensa admiração, pois era pura, isenta de tentações e silenciosa” (SCHAFER, 2011, p. 41-42).

A paisagem de um inverno canadense é distante da realidade da maioria absoluta dos brasileiros, mas essa descrição da pureza da ideia do Norte oferece uma possibilidade de compreensão e aproximação com aspectos da nossa realidade. Cada lugar oferece sua versão dessa ideia, da mesma forma que o povo de determinada localidade se relaciona com o que é natural daquela região. Como na conhecida frase atribuída a Leon Tolstói, “se queres ser universal, cante sua aldeia”. Assim, há ideias de Sul, de Norte, de Nordeste, de Brasil, de América do Sul ou de Ásia. Essa compreensão e afinidade de um povo com seu local é um fenômeno global. Schafer (2011) relata o silêncio do inverno na paisagem sonora: a neve é silenciosa, absorve o som, é possível ver pegadas na neve, mas não se

escuta quem a fez. Em seguida, vem a primavera canadense, muito mais ruidosa, em que o tempo vira e mostra novas intenções.

A ideia do Norte não é algo que se pode tomar como perene. Ela é como uma estação: a cada ano se mostra de maneira diferente, mesmo que mantenha seus atributos. Ela vem sendo destruída pelo som, seja de carros limpadores de neve e *snowmobiles* ou de veículos motorizados projetados para andar velozmente sobre a neve. Esses elementos são extremamente ruidosos e cruzam sobre a paisagem sonora, interrompendo toda e qualquer ideia de silêncio, espaço e solidão. A mudança dessa ideia do Norte, desse modo de vida, é admitida como progresso. Mas a que custo? Schafer afirma que “à medida que o silêncio vai sendo expulso do mundo, os grandes mitos também se vão” (SCHAFER, 2011, p. 42).

O *snowmobile* pode servir como exemplo prático dos problemas da introdução de tecnologia descuidada. Sem levar em consideração a questão sonora, esses veículos, em suas primeiras gerações, excediam 110 decibéis. Após legislação, foi exigido com que medissem 82 decibéis (db) a 16,5 metros — uma redução, mas com potência sonora ainda assim prejudicial, considerando que a 5 metros seria aproximadamente 96 db. Com o advento do *snowmobile*, houve uma perda auditiva significativa em muitos esquimós canadenses: “o inverno canadense costumava ser notado por sua pureza e serenidade. Era parte da mitologia canadense, o *Snowmobile* meretrizou o mito. Sem mito, a nação morre” (SCHAFER, 2011, p. 125).

Trazendo isso para uma realidade mais próxima, há uma ligação entre a ideia do Norte, descrita por Schafer, e a “estética do frio”, do autor gaúcho Vitor Ramil. A partir de atributos, modos de vida e valores estéticos retirados da paisagem e do clima de uma região, ambos os compositores e escritores usam suas paisagens como inspiração.

Ao me perguntar por onde começar a busca de uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. (RAMIL, 2004, p. 19).

A solidão, a pureza e a austeridade são relatos de climas frios, espaçosos e com sua trilha sonora. O inverno gaúcho certamente é muito mais quente que o canadense, mas aqui vemos o clima passando pela subjetividade, não há uma

pureza proporcional ao frio, e como cada lugar percebe sua paisagem sonora. A arte e a música em si conversam com esses elementos, com a geografia, com o clima e com a arquitetura de uma região por meio dos artistas, da interpretação de mundo de músicos que traduzem isso em intenção estética. Comparativamente, o inverno gaúcho também parece mais ruidoso que o canadense. Há um clima de vento minuano e viração que não são exatamente da ideia do Norte de Schafer. Essas outras características remetem a uma paisagem que é cara para os habitantes da nossa região.

O vento é um elemento que vigorosamente se apodera dos sentidos. Sentimos nos ouvidos e também na pele. Tremem as árvores, sacode a vegetação de uma pradaria canadense ou de uma coxilha gaúcha. Essa característica faz com que o microfone tenha uma grande dificuldade de captar sons do vento. Por si só, o vento não produz som; ele o faz com objetos colocados em seu caminho, e o microfone acaba por captar a paisagem sonora como uma câmera que modifica a foto. Nossa percepção de cada elemento que compõe a paisagem sonora é pessoal e subjetiva, e o vento soa através de nós, das paredes, das árvores e da geografia para fazer o seu som.

A cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, tem o vento norte como fenômeno. É um vento que geralmente anuncia uma mudança drástica de temperatura e uma possível chuva. O traçado da cidade faz com que se formem *urban canyons*¹, os quais acabam canalizando o vento, que aumenta de velocidade e produz diversos sons. O trepidar de janelas, o assovio, o vento agindo contra copas de árvores e fachadas de prédios traz diversas sensações, que geralmente contemplam agitação e desconforto (SARTORI, 2014).

Para Westerkamp (1988), o “efeito canyon” faz com que os sons se multipliquem, refletindo nas superfícies de concreto e vidro dos prédios do centro das cidades, mascarando os sons das pessoas e, devido à reflexão, vindo de todos os lados, fazendo com que percamos a ideia exata da localização dos sons. Nessa situação, praticamente não existimos sonoramente no centro de uma cidade: temos que fazer esforço para falar, não ouvimos nossos passos, estamos cortados do que temos de mais básico de conexão com o ambiente. Nosso espaço sonoro é reduzido.

1 Nome que se dá às clareiras urbanas formadas pelos edifícios e ruas.

Tal ambiente é caracterizado por um tipo particular de ausência: a ausência de sons humanos e da voz humana. Eu chamo isso de “silêncio das cidades”, um silêncio peculiar que define a paisagem sonora lo-fi. A produção de som humana é reduzida ao mínimo, precisando ser gritada acima do estrondo. O exemplo mais dramático da interferência do ruído na produção sonora humana é quando uma criança quer se comunicar com seus pais em uma rua movimentada. A criança ainda não entendendo que sua voz não tem potência para tal ambiente, acaba não elevando a voz suficientemente. Como resultado o pai acaba tendo dificuldades de ouvir a criança. Causando tensão, especialmente se o pai não está ciente do que causa a dificuldade de comunicação. Nossa inclinação a usar nossa voz em um ambiente lo-fi é muito reduzida. (WESTERKAMP, 1988, p. 18, tradução nossa).²

Westerkamp traz a ideia do “silêncio das cidades”, em que se escuta tudo, menos os sons humanos naturais; um ambiente lo-fi de Schafer, com baixa definição dos sons escutados. Nesses ambientes, estamos desconectados da nossa própria produção sonora, não escutamos nossos sons, nossos passos e temos que nos esforçar mais para sermos ouvidos quando falamos. Essa desconexão, segundo a autora, diminui nossa tendência a produzir sons, pois não estamos mais cientes da nossa capacidade sonora, reprimidos pelo som da cidade. A relação entre escuta e produção de som está desbalanceada.

A paisagem sonora natural do vento reagindo à vegetação, às árvores e à geografia é agredida por exploração:

Em princípio, foi o machado do lenhador que se ouviu ressoar para além da espaçosa clareira. Mais tarde, foi a serra trançadora, e hoje, é o emaranhado da Serra Elétrica que ecoa pelas comunidades florestais cada vez menores da América do Norte (SCHAFER, 2011, p. 45).

Essa ligação entre a ideia do Norte e a estética do frio, passando por neve e vento, serve para alertar sobre como a degradação da natureza não se limita a aquecimento global e poluição (que por si só, são terríveis): ela também traz reflexos na nossa formação da imaginação, da relação com os lugares que vivemos, com nossos mitos, ideias de Norte ou de Sul. Portanto, muda a relação do ser humano

2 Original :Such an environment is characterized by a particular kind of absence: the absence of human sounds and the human voice. I call this the "silence of our cities", an eerie silence that underlies the racket of the lo-fi soundscape. Human soundmaking here is reduced to the bare essentials, or needs to be shouted above the din. The most dramatic example of the interference of noise with human soundmaking is when a child wants to communicate to her parent on a busy street. Because the small child does not yet understand that her voice cannot carry far in such an environment, she usually does not raise her voice. As a result it becomes a strain for the parent to hear the child. Tension can potentially arise, especially if the parent is unaware of what causes this difficulty in communication in the first place. Thus, our inclination to use our voice in a lo-fi soundscape is highly reduced (WESTERKAMP, 1988, p. 18)

com a vida e arte. Não se trata de uma questão de evolução natural ou de compreensão de que a paisagem sonora evolui. A exploração dos recursos da natureza, a degradação ambiental, a mudança climática e o excesso de ruído trazem uma padronização, uma neutralização da paisagem sonora — podendo até ser colocada como colonização da paisagem sonora. O mundo começa a soar parecido, as peculiaridades de cada lugar se perdem e, em troca, ouvimos uma paisagem sonora urbana intercambiável. Perdemos mais e mais, e é importante buscar essa consciência do que podemos perder. Todas as áreas do conhecimento têm responsabilidade aqui.

A Ecologia Acústica é um campo relativamente novo, começando praticamente com os escritos de Schafer no fim dos anos 1960. Conceitos criados pelo autor agora enfrentam o teste do tempo e de avaliação de seus pares. Algumas críticas ao conceito de paisagem sonora de Schafer começaram a surgir com o aprofundamento dos estudos do som. O termo em inglês *soundscape* é um neologismo que se origina da palavra paisagem, *landscape* — no português, usamos o termo “paisagem” com a adjetivação “sonora”. Ingold (2011) coloca que, pensando na paisagem, *landscape*, vemos a terra banhada pela luz do sol, não vemos *lightscape* — ou paisagem luminosa, em uma tradução aproximada. Não vemos a luz, mas vemos *nela*. Para o autor, com o som seria semelhante: o som não é o objeto da nossa percepção, mas o meio em que percebemos. Sterne (2013) coloca que a paisagem sonora aparece como constructo, não como conceito, e considera não haver uma única e coerente concepção de paisagem sonora, pois há relações com práticas culturais particulares.

Bastos (2020) traz a perspectiva de analisar a paisagem sonora como ato político. Para isso, destaca a situação de Norte e Sul global, a prática de escuta simplesmente pela prática de escuta, alguma forma de relaxamento (ou algo que o valha) pode se transformar em algo conservador e silenciador. Por exemplo, o *Just Listen*, que é marca da obra de Schafer, pode trazer consigo uma atitude passiva, “só escute”. A narrativa de Bastos no Fórum Mundial de Ecologia Acústica traz a diferença de compreensão que países do Sul global — como Brasil, México e Índia — e países do Norte global — como Canadá e Alemanha — têm em relação à obra de Schafer. Define como heranças de colonialismo e traços de dominação cultural que podem acabar em silenciamento e epistemicídios. O termo Paisagem Sonora

pode ser utilizado de forma inócua, removendo o ouvinte da paisagem e se transformando em algo somente contemplativo.

O processo de escuta ativa deve ser tomado como atitude política e como atitude de intervenção. Para Bastos (2020), devemos evitar uma certa moralidade e rejeição do moderno que a obra de Schafer traz, em que busca um passado silencioso e conectado com a natureza — algo que não alcançaremos. O ruído não tem uma definição concreta e depende de aspectos sociais. Bastos coloca o conceito de ética sonora como “uma práxis delineada que em um determinado contexto cultural pela simbiose entre as dimensões simbólicas e físicas do som em sua materialização, inserção e significados para a sociedade” (BASTOS, 2019, apud BASTOS, 2020, 183). Nada pode ser medido somente como muito ou pouco barulho, pois o som está colocado em uma sociedade com cultura, costumes e preconceitos próprios. Aí temos diferenças entre Norte e Sul global, assim como o choque entre diferentes classes sociais no mesmo país, que filtra o que é aceitável, o que é ruído ou não é ruído.

Não há neutralidade nos escritos de Schafer. Ele coloca uma predileção, por exemplo, nos sons rurais em detrimento dos sons urbanos. Kelman (2010) afirma que o livro *A Afinação do Mundo* é interpretado como um texto descritivo, quando, na verdade, ele é em grande parte prescritivo, informando como o ambiente sonoro deve ou não soar. Schafer coloca suas predileções e preconceitos no texto, ignorando, em parte, as complexidades e as particularidades dos centros urbanos, onde também é possível encontrar fruição estética. O conceito de paisagem sonora de Schafer pode se tornar totalizante e determinista. De certa forma, é conservador; não somente conservador da natureza, mas conservado no sentido de avesso às novidades. Para entender paisagem sonora como sendo só o “belo” e “natural”, em uma cidade ouviríamos o canto dos pássaros, mas ignoraríamos o resto como ruído, deixando passar diversas possibilidades.

A essência da paisagem sonora, e de fato a essência do estéreio, não é o espaço físico ou a relação entre o espaço físico e sua representação. Sua essência é uma audioposição estática, uma a partir da qual o mundo inteiro está disponível para ser ouvido. (STERNE, 2015, p. 79).

A paisagem sonora, de modo semelhante a que ouvimos o rádio — meio de comunicação que sofre diversas críticas de Schafer —, pode estar na base de sua

interpretação da paisagem sonora. O campo estéreo, onde localizamos sons em um espectro posicional — da esquerda, passando pelo centro, até chegar à direita —, é algo trabalhado na composição e no arranjo de música eletroacústica, popular, na produção musical. Percebemos claramente esse campo estéreo no uso de *headphones* ao escutar música. O conceito de hi-fi e lo-fi de Schafer também parte dos termos que são colocados em mídias de áudio e reprodutores sonoros.

Para Aragão (2019, p. 14), “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”. Schafer deu um pontapé inicial para uma bola de neve que, atualmente, leva os seus conceitos a uma elaboração e crítica maiores. Para alguns críticos, o termo paisagem sonora deveria ser abandonado em função de suas lacunas e das perguntas que levanta e não responde. No entanto, para um campo de estudo novo, como a Ecologia Acústica, essa discussão é parte do amadurecimento do estudo. A paisagem sonora é tida como um conceito de partida que nos traz a ideia geral do que precisamos elaborar.

A possibilidade de escutar ativamente tem que ser vista como um ato político, e o conceito de paisagem sonora também deve abranger diversidade. Ao entendermos as diferentes paisagens sonoras existentes, temos que levar em consideração as questões sociais e econômicas envolvidas. De um ponto de vista ecológico, compreendemos a ideia de uma pureza buscada por Schafer; todavia, podemos e devemos pensar a paisagem sonora da cidade, mas nunca em termos absolutos, pensando também que as peculiaridades urbanas são ricas de significados.

Para Westerkamp (2015), a experiência do escutar ativamente tem uma natureza disruptiva. A autora é uma ativista do *soundwalk* — passeio sonoro ou caminhada sonora, na tradução —, um trajeto definido, urbano ou rural, em que o propósito é escutar e, posteriormente, refletir sobre isso em forma de diálogo, escrita, composição musical ou qualquer que seja a inspiração. Essa experiência de escuta procura nos fazer compreender como escutamos e como esse ato de escutar nos coloca em sintonia com o introspectivo, de onde a inspiração surge. A caminhada sonora ocorrendo na cidade dá margem para pensar os sons urbanos, refletir sobre as possibilidades de melhorias da cidade e entender os locais que habitamos.

A escuta, porém, não pode ser imposta à percepção. Ela vem de um lugar de abertura, de não ameaça, de seguridade, que quebra o fluxo habitual do cotidiano. A *soundwalk* tem a ver com isso: é um momento que tiramos para escutar, e não uma caminhada por locomoção, saúde ou qualquer outro motivo. Tal atitude quebra a lógica atual corporativa de mercado, de relógio que ameaça. Segundo a autora, essa atitude busca quebrar os ritmos da vida humana, assim como as condições biológicas e ecológicas do planeta. Como se o planeta vivesse hoje num canteiro de obras ou num *shopping center* funcionando dia e noite, que acaba com os limites de dia e noite, escuro e claro. Uma zona de amnésia que impossibilita a experiência (WESTERKAMP, 2015).

Eu sugeriria que a simples estratégia de realizar caminhadas sonoras fosse introduzida em todos níveis educacionais, esse tipo de caminhada para escutar pode ser feito em qualquer lugar e por qualquer grupo de pessoas ou indivíduo. Seguindo uma rota planejada ou improvisada através de diversos ambientes acústicos. Esta, sempre se mostra benéfica em afiar as habilidades de escuta dos participantes. Se direciona a caminhada através da indicação do líder de focar no som, e não no diálogo interno que geralmente preenche nossa mente. (TRUAX, 2012, p. 4, tradução nossa).³

Vivemos em um lugar e em um determinado tempo, que têm sua paisagem sonora própria. Há um elo afetivo entre pessoas e lugares, ambientes físicos, “difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 1974, p. 5). Chamamos esse elo de Topofilia, relação que perpassa a percepção, a atitude e a visão de mundo de uma determinada pessoa em relação a um determinado lugar. A percepção do lugar passa por todos os sentidos; e essa percepção é basicamente estética. Tuan (1974), em *Topofilia*, descreve o ser humano como mais visual do que auditivo; no entanto, ao longo do livro, mostra que a audição está presente na criação desse elo afetivo com o lugar. Provocar essa conexão por meio da audição é um dos esforços da Educação Sonora.

Na acrópole de Atennas há uma placa que diz:
 ESTE É UM LOCAL SAGRADO
 É PROIBIDO CANTAR OU
 FAZER QUALQUER TIPO DE BARULHO FORTE

³ Original: I would suggest that the simple strategy of the soundwalk should be introduced at all educational levels. This kind of listening walk can be done anywhere by any group (or individual), where one silently follows a planned or improvised path through various acoustic environments, and always proves beneficial to participants in sharpening their listening skills. It is aided by the walking activity and the leader's direction to focus on sound, and not on the usual internal dialogue that fills our minds.

Quando estive lá pela última vez, em 1969, a Acrópole era roçada por dezessete jatos. (SCHAFER, 2011 p. 129).

2.1 ECOLOGIA ACÚSTICA

Schafer postula alguns conceitos importantes e úteis para que se compreenda o que tratamos como Ecologia Acústica (SCHAFER, 2011; SANTOS, 2002). Primeiramente, temos o conceito de paisagem sonora, tradução do neologismo inglês *soundscape*, que se refere à coleção de sons de uma determinada localidade, um ambiente sonoro.

Formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores. (SCHAFER, 2011, p. 23).

A paisagem sonora opera com a relação entre sinal e ruído. Sinal são os sons em primeiro plano, escutados conscientemente, avisos sonoros, informativos, o que se procura escutar. Ruído são os sons que interferem, impossibilitam o que se quer ouvir, ou seja, o sinal. Também podemos comparar com a noção de figura e fundo, ambas relativas à percepção visual. A figura é o foco de interesse; e o fundo, o cenário, ou contexto. Também há uma terceira dimensão nesse sistema, a de campo, significando o lugar onde ocorre a observação.

A razão entre sinal e ruído classifica a paisagem sonora em baixa fidelidade (lo-fi) e alta fidelidade (hi-fi). Na passagem da paisagem sonora rural para a paisagem sonora urbana, Schafer utiliza os termos hi-fi para a rural e lo-fi para a urbana. Um sistema hi-fi possui uma razão de sinal e ruído favorável, e os elementos podem ser distinguidos, analisados separadamente. Devido ao nível baixo de ruído, os sons se sobrepõem menos frequentemente, e temos noção de perspectiva, figura e fundo; escuta-se à distância. Já na paisagem sonora lo-fi, os eventos acústicos são encobertos por uma densidade sonora diversa, havendo razão de sinal e ruído menos favorável, de modo que perdemos a perspectiva, e nossa noção de profundidade e distância diminui muito. Em uma esquina do centro de uma grande cidade, por exemplo, não percebemos distâncias, somente a presença de som, pois todas as frequências sonoras estão alocadas. Geralmente,

então, paisagens rurais são mais hi-fi do que paisagens urbanas. A transição do hi-fi para o lo-fi ocorreu ao longo de séculos, com a modernização e a urbanização.

Qualidade da nossa escuta e produção de sons. Enquanto um ambiente quieto encoraja a produção de sons e a escuta ativa, tanto o ambiente lo-fi e o esquizofônico tem o efeito oposto: ambos tendem a nos fazer receptores passivos do som e nos desencorajam da produção de sons e expressão vocal. (WESTERKAMP, 1988, p. 13, tradução nossa).⁴

Nos ambientes hi-fi e lo-fi, há mais que uma relação de escuta: há uma relação de poder. Em um ambiente lo-fi, perdemos nossa capacidade de fazer sons e ouvimos uma proporção de ruído maior que a capacidade humana pode ouvir. Com isso, tendemos a nos expressar menos; de alguma forma, é uma repressão, um modo de silenciamento.

Westerkamp (1988) continua dando o exemplo de como há uma mudança do limiar de escuta quando passamos de um ambiente lo-fi para um hi-fi. Por exemplo, quando viajamos de carro, as células ciliadas do órgão de Corti são saturadas. Elas se encontram no ouvido interno e são ativadas pelo som, mandando impulsos elétricos para o cérebro através do nervo auditivo. Essa saturação resulta em um decréscimo na capacidade auditiva natural, e o tempo necessário para a recuperação do limiar de audição depende de quanto tempo a pessoa foi exposta ao ruído e à força desse ruído, podendo levar de 1 a 24 horas a recuperação. O limiar de audição se refere ao nível mais sutil de intensidade que excita o sistema auditivo, sendo um termo relativo, mudando de acordo com nível de som ambiental a que estamos expostos.

Quando ouvimos demais, acabamos escutando muito pouco [...] a atenção e concentração que é necessária para ouvir cuidadosamente e entender profundamente as relações sônicas não é estimulado por um ambiente lo-fi, em que geralmente vivemos e trabalhamos. Apesar de sons contínuos serem menos prejudiciais à atenção, eles também contribuem para um ambiente com pouca definição acústica, com menos informação e menos motivos de interação. Além disso, o processamento de informação do cérebro dita que quando muita informação é apresentada de modo desorganizado, há uma tendência de “olhar por cima” o conteúdo e não analisá-lo cuidadosamente. Em outras palavras, mais é experienciado, menos é absorvido. (TRUAX, 1984, p. 145, tradução nossa).⁵

4 Original: there is in fact a direct relationship between the quality of the acoustic environment and the quality of our listening and soundmaking. Whereas the quiet soundscape encourages soundmaking and active listening, both the lo-fi and the schizophrenic soundscape have the opposite effect: they both - in slightly different ways, that will be discussed - tend to make us into passive receptors of sound and discourage us from soundmaking and vocal expression

O ambiente hi-fi oferece condições ótimas para a audição. O limiar de audição é reduzido e conseguimos ouvir sons claramente e identificar sua localização, sendo possível nos orientarmos na paisagem sonora. Psicologicamente, esse ambiente faz com que nosso corpo possa relaxar, pois não precisamos combater uma paisagem sonora que nos oprime com o ruído.

A paisagem sonora lo-fi nos torna condicionados a não ouvir. Vivendo na cidade, temos o hábito de ignorar grande parte dos sons que chegam ao nosso ouvido. Isso é um processo gradual, em que a maioria das pessoas não nota essa regressão de escuta, levando a um círculo vicioso: quanto menos escutamos, mais estamos propensos a habitar ambientes lo-fi. Os ambientes hi-fi podem ser restaurativos, podendo trazer a sensibilidade auditiva perdida. O ambiente hi-fi pode nos recolocar em sintonia com o desejo de fazer sons. Nesse ambiente, podemos, primeiramente, ouvir nossos próprios passos, o que, por vezes, não é possível em ambientes urbanos. Pode acontecer, inclusive, um estranhamento com a força dos próprios sons (WESTERKAMP, 1988).

Há sons que marcam a paisagem sonora, como o som fundamental, som de fundo, nem sempre ouvido conscientemente. Esse é um som que forma o fundo em que os outros sons se evidenciam, tendendo a moldar comportamentos e humores. Geralmente, filtramos esses sons ao ponto de não percebê-los. Outro conceito em destaque é a marca sonora (*soundmark*), que consiste num som que é único de uma comunidade ou cultura, digno de ser preservado. Na cidade de Santa Maria, por exemplo, o som do apito dos trens ou os sons ocasionados pelo vento norte podem ser considerados marcas sonoras.

A esquizofonia, conforme Schafer postula, é o fenômeno “do rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica”. É um desenvolvimento do século XX que hoje consideramos natural — e até mesmo óbvio. Nos anos de 2020 e 2021, com a pandemia do novo coronavírus, a esquizofonia fez parte do dia a dia: ouvimos aulas, conversamos com amigos e

5 Original : When we hear too much, we actually listen to very little. The attention and concentration that is required to listen carefully and understand sonic relationships deeply is generally not encouraged by the lo-fi environments in which we too often live or work. Although steady sounds are less distracting to one's concentration, they also contribute to an environment with less acoustic definition, less meaningful information, and less reason to promote interaction. Moreover, the information processing nature of the brain dictates that when too much information is presented to it in too disorganized a fashion, there is a tendency to "skim" the content, rather than analyze it carefully. In other words, more may be experienced, but less is absorbed.

familiares e tivemos consultas médicas de forma remota. Não ouvíamos a voz da pessoa que era nossa interlocutora, mas uma reprodução eletrônica dessa voz. Pode não parecer muito, mas se perde. Da mesma forma, há diferença de quando ouvimos uma sinfonia em fones de ouvido e vemos a orquestra pela tela e quando vamos a um auditório para ouvir a orquestra sinfônica tocando a peça.

Um caso extremo de esquizofonia é o uso de *headphones*, fones de ouvido. Atualmente são populares com o advento de aparelhos celulares; anteriormente, eram usados com *discman* ou *walkman*. Com os fones de ouvido, podemos levar a esquizofonia para qualquer lugar. Podemos nos retirar de qualquer paisagem sonora em que estamos situados e escolher a separação do mundo, informando que queremos ser deixados sós em nossa paisagem sonora. Com a paisagem sonora escolhida — música, rádio, *podcast*, etc. —, a pessoa se isola do caos da cidade e a vida se transforma num filme com trilha sonora. Apesar disso, tem que ser notado que o uso de fones de ouvido é um desejo de se afastar de uma paisagem sonora lo-fi da cidade: “há um surgimento de desejo aqui, um desejo por sentido, desejo por estimular a escuta, um desejo de ouvir diferenças, um desejo de escutar” (WESTERKAMP, 1988, p. 31, tradução nossa⁶).

Assim como temos a paisagem sonora, temos a parede sonora, algo que bloqueia o som, ou melhor dizendo, algo que cria uma dificuldade para discernir o que é figura e o que é fundo, já que a parede sonora é composta por som, ruído. Para Schafer (2011, p. 137), “o rádio foi a primeira parede sonora, encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo”. O autor considera o rádio e o alto-falante instrumentos imperialistas. Sem eles, por exemplo, o nazismo não teria dominado a Alemanha, assim como a predominância e o imperialismo cultural ocidental também não teriam se concretizado. Tornou-se possível transformar qualquer paisagem sonora em qualquer outra paisagem sonora. A engenharia e a arquitetura atuais usam os conceitos de parede sonora junto com a *muzak* para separar ambientes, transformando ambientes sonoros. Segundo Schafer (2011, p. 140), “o rádio introduziu a paisagem sonora surrealista” e, assim como a televisão, transmitem sons para países e continentes com o mínimo possível de silêncio e naturalidade. Rádio e televisão são verdadeiras paredes sonoras.

⁶ Original: In fact, there is a surfacing of desire here, a desire for meaning, a desire to stimulate the ears, a desire to hear difference, a desire to listen. (WESTERKAMP, 1988, p. 31)

A audioanalgesia é uma consequência desse excesso de sons: consiste no uso do som como um analgésico, como distração para disseminar a distração (SCHAFER, 2011, p. 142). Um *shopping center*, por exemplo, é um local de aplicação dessa anestesia sonora, pois o som serve como parede, distração, criador de ilusões para o local onde estamos. A *muzak* é a música da audioanalgesia, música utilizada para “não ser escutada”, serve de “parede sonora do paraíso, é o antídoto melado para o inferno na terra” (SCHAFER, 2011, p. 143). Em entrevistas com frequentadores de *shopping centers*, 25% acreditavam que a presença da constante música de fundo tenha aumentado seu consumo. Nas entrevistas com donos de lojas, 60% acreditavam que a música de fundo aumentou o consumo (SCHAFER, 2011, p. 144). Qual é a paisagem sonora de um lugar que precisa ser mascarada para que esse lugar cumpra a sua função? Uma maneira de derrotar a *muzak* é ouvindo-a.

Westerkamp (1988) define essa relação como “*music as environment*”, o que pode ser traduzido como “música como ambiente”. É a música que encontramos nas esferas públicas da paisagem sonora urbana, que constitui uma força dominante, uma voz de autoridade, mudando a relação entre escuta e produção de sons. Essa música tem o poder de nos silenciar, sendo capaz, até mesmo, de mudar nossa relação com a escuta, fazendo-nos aceitar passivamente o que escutamos. A música como ambiente cria uma contradição: quanto mais ela se faz presente, menos a escutamos. Sua presença sugere a relação de poder do ambiente. Quando a ouvimos, temos a tendência de usar menos as nossas vozes, de fazer menos a nossa música, reduzindo-nos a ouvintes passivos, tendo roubada nossa capacidade de fazer sons. De fato, ela pode tirar nosso desejo de fazer sons.

Esses conceitos dão nomes para certos fenômenos e ampliam nossas percepções e possíveis análises sobre o som que nos rodeia. Quais são os sons fundamentais da nossa instituição de ensino? Quais sons buscaremos preservar ou extinguir? A escuta ativa passa por isso: o processo de tornar nossa vida sonora mais reflexiva e, então, buscar ações.

Até certa parte, os governos agem para limitar o ruído, buscando o silêncio e o sossego dos seus cidadãos. Passando leis que não acabam por ser fiscalizadas e acabam sem a eficácia desejada, de modo que a questão do ruído fica na mão do cidadão. A música de rua, frequentemente, é atacada nessa situação, mesmo que nem sempre seja o maior emissor de som da região. Aqui, certamente, entram

disputas de classes e o chamado ruído sagrado. A música de rua à qual me refiro se trata de músicos produzindo sua arte em ambientes abertos, e não a reprodução de música gravada por aparelhos de veículos ou algo que o valha. São situações completamente diferentes na função, fruição e poder de produção sonora. Schafer (2011) relata as disputas entre legisladores e músicos de rua em cidades europeias na metade do século XX. A sociedade estudada buscava um estimado sossego, e buscou fazer isso através de leis, mas o que acaba por abafar os sons dos músicos de rua foi a popularização do automóvel. Não havia como competir sonoramente.

O estudo da legislação referente ao ruído é interessante, não porque todas as coisas sejam resolvidas por ela, mas porque nos dá um registo concreto das fobias e transtornos acústicos. [...] Nenhuma parte da legislação europeia jamais foi dirigida contra o sino da igreja, de longe o mais forte dos sons – se for medido objetivamente – até sua substituição definitiva pela fábrica industrializada. (SCHAFER, 2011 p. 104).

No Brasil, temos normas para lidar com o ruído no trabalho, como as Normas de Higiene Ocupacional (FUNDACENTRO, 2001) e a NR-15 — Atividades e operações insalubres (BRASIL, 2012). Ademais, temos leis municipais para a regulação de limites de decibéis e horários de permissão de som, classificações sempre realizadas quanto ao número de decibéis (db). Ferraz (2005) registrou níveis de ruído de 90db em escolas, quando o recomendável nesse ambiente seria entre 35 e 45 db. Esse nível de 90 db pode causar problemas auditivos e, pelas normas ocupacionais, não é recomendável que se permaneça em ambiente com ruído nessa dimensão, intermitente ou contínuo, por mais de 151 min. Os ruídos e os sons do mundo interferem para além do mundo do cotidiano, do trabalho, da sociedade em geral, os quais pertencem a princípio, adentrando também para o mundo da música, os sons do cotidiano passando para o mundo dos sons organizados.

2.2 ESTÉTICA E ECOLOGIA

A Música se relaciona intimamente com a paisagem sonora, servindo com uma espécie de contenção e racionalização dos sons ouvidos no mundo e criando sentido para a paisagem sonora. (SCHAFER, 2011; ATTALI, 1977). Não temos registros das paisagens sonoras da maior parte da presença do ser humano na Terra. A música se tornou o registro permanente de sons do passado, um guia para

entendermos como os hábitos e as percepções auditivas mudam. Percebemos influências de migrações, invenções e mudanças tecnológicas; passamos de paisagens pastoris a registros de guerras e caos urbano.

Podemos traçar relações diretas, como associar o baixo de Alberti ao galope de cavalo, ou a blue note e o ritmo de bateria do blues e rock com o apito e o ritmo das rodas da locomotiva, respectivamente (SCHAFER, 2011). A orquestra, por exemplo, reflete as densidades da vida urbana, que, através dos séculos, cresceu em tamanho, numa certa competição com os ruídos da fábrica industrial. Pode-se notar, também, um paralelo com a divisão de trabalho: o maestro agindo como o gerente, o compositor como inventor e os músicos como operários. A orquestra precedeu essas relações. Um modelo que a indústria tentou igualar nas fábricas, buscando soluções para alcançar um produto final, criando instrumentos, resgatando instrumentos antigos.

Com a música refletindo a paisagem sonora de uma época, espera-se que o ruído entre na música do século XX. Em 1913, Luigi Russolo lançou o manifesto *A Arte do Ruído*, e uma das proposições foi a orquestra de ruídos, contendo diversos objetos produtores de sons que, fora daquele contexto, seriam indesejados. Na arte visual, temos algo semelhante com o urinol, na obra de Duchamp. John Cage, com a utilização da paisagem sonora, do “silêncio” inatingível, e abrindo a sala de concerto para os sons do mundo, ajudou a borrar os limites entre sons musicais e não musicais, traçando a grande mudança de paradigma da música do século XX. O músico, que antes usava sua audição e sua percepção da sala de concerto para dentro, agora deveria voltar sua atenção também para fora.

A arte é, mais claramente do que nunca, a expressão do sofrimento reificado pela sociedade. Isso se deve porque tomou sobre si todas as trevas e culpas do mundo. Toda a sua felicidade apóia-se [*sic*] em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo. (ADORNO, 2002, p. 107).

Para Adorno, o moderno é caracterizado pela dissonância, pela fealdade, pelo negro, pelas ruínas, pela admissão da crueldade na arte. A arte via o belo como valor intrinsecamente artístico. Podemos ver isso na música do Classicismo, no ideal de música das alturas: são consonâncias e melodias buscando a perfeição, refletindo um ambiente palaciano. É música feita para nobres — e somente para

eles —, escondendo o não desejado da sociedade para focar no belo e poderoso. Consequentemente, no Romantismo e no Modernismo, vemos reações a essa tendência clássica. Segundo Adorno, “a arte nova, pela espiritualização, evita — como deseja a cultura pedante — a contaminação pelo verdadeiro, pelo belo e pelo bem” (ADORNO, 2008, p. 147).

Na modernidade clássica, a arte buscou o sublime; na contemporaneidade, a ideia de arte ultrapassou os limites da inteligibilidade, caindo por terra as tentativas de conter a arte nas formas mais tradicionais de racionalização (PEREIRA, 2012). Adorno nos traz, assim, a ideia de que a obra de arte representa essa utopia negativa, porque demonstra negação determinada da cultura administrada, de modo que vemos na arte o que a sociedade esconde. Queiroz (2017, p. 158) afirma que “a arte não provê a imagem de uma sociedade reconciliada, mas antes condensa em sua forma as tensões não resolvidas da sociedade, a arte está a tal ponto impregnada dessas tensões que não é capaz de se desvencilhar delas”.

A associação entre ruído e poder sempre esteve presente na história da humanidade. Na Antiguidade, os sons fortes da natureza evocavam o temor e o respeito pelo divino. Em seguida, observamos a transferência dos sons naturais, como tempestades, vulcões e trovões, para o ruído da igreja, dos sinos, do órgão de tubo. Schafer (2011) define isso como “ruído sagrado”, aquele que não é questionado. A associação entre ruído e poder nunca foi desfeita na mente humana e acabou sendo transferida para o mundo profano, secular, com os industriais retendo o poder e tendo permissão para emitir ruído.

Desde a Europa medieval até a Revolução Industrial, o mundo secular era quieto, e o mundo sagrado era produtor de ruído. Em povoados tribais, os sons mais fortes eram encontrados quando os habitantes cantavam ou dançavam em festivais religiosos. Na cristandade, o divino era simbolizado pelo sino da igreja, e o interior da igreja também tinha uma qualidade de som, com uma reverberação que não se encontrava em qualquer lugar. O sino, inclusive, é um sinal sonoro significativo para comunidades cristãs, definindo-as, e a paróquia é o espaço acústico colocado pela abrangência do seu som. Isso é totalmente diferente no tempo das cidades grandes, em que o sino de uma igreja passa despercebido no meio da confusão da vida urbana. O desequilíbrio sonoro não se encontra isolado na sequência de desequilíbrios humanos no planeta; é, de certa forma, causa e sintoma que se

retroalimentam, como efeito de *feedback* em um sistema de amplificação sonora (SCHAFER, 2011).

Durante a Revolução Industrial, o ruído sagrado se transferiu para o mundo profano. Onde há ruído não questionado, com imunidade para soar livremente, há um centro de poder. O ruído sagrado é aquele que não é questionado, e vemos esse centro do poder no mundo do trabalho.

A associação entre ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Ele provém de Deus, para o sacerdote, para o industrial, e mais recentemente, para o radialista e o aviador. O que é importante perceber é que: ter o Ruído Sagrado não é simplesmente fazer o ruído mais forte, ao contrário, é uma questão de ter autoridade para poder fazê-lo sem censura. (SCHAFER, 2011 p. 114).

Mesmo no ápice da exploração da Revolução Industrial, o ruído das fábricas era pouco questionado. Havia uma incapacidade de reconhecer o ruído como um dos fatores de toxicidade do ambiente de trabalho na época. A atenção era concentrada nos problemas que poderiam ser vistos. No entanto, a doença do caldeireiro começou a ser registrada, abarcando todo tipo de perda auditiva decorrente de exposição recorrente a sons muito fortes.

Já na década de 1960, a beatlemania e a cultura hippie trouxeram consigo festivais de música e grandes concertos que, durante as décadas seguintes, mudaram o eixo do ruído sagrado: passou da fábrica para a indústria do entretenimento. Tivemos uma época de aparelhos de rádio, som automotivo e som de televisão como ruído sagrado. Talvez já estejamos presenciando outra mudança de eixo desse ruído.

Entre as diversas frestas que a arte abre na sociedade, vemos, no século XX, alguns compositores usando sons ambientais como matéria de trabalho. Primeiramente, temos Pierre Schaeffer, que registrava sons do ambiente em fita magnética e, através de manipulação, criou a chamada música concreta.

Operava com a materialidade dos sons que gravava. O que isso quer dizer? Como os sons eram gravados em fitas, Schaeffer as manipulava, cortando-as de diferentes modos — perpendicular, oblíquo — colando-as em outra ordem, ou as retrogradando, isto é, fazendo-as rodar de trás pra diante. A música concreta considera o som como objeto, sendo a fita magnética a expressão dessa materialidade por permitir fácil manipulação. (FONTERRADA, 2004, p. 54).

Schaeffer utilizar sons eletrônicos e sons coletados do meio ambiente na música é uma exposição ao feio, uma elaboração do indesejável, os sons da sociedade em outro contexto. Com os sons tirados do meio habitual da sua escuta, somos convidados a uma experiência estética.

A música não poderia passar sem ser afetada por mudanças sociais e ambientais. A manipulação de sons e sua exposição à apreciação estética, mudando a produção musical de forma crítica, é parte dessa mudança de paradigma colocada por esses e outros compositores e educadores musicais. Segundo Attali (1977), o próprio dodecafonismo e a música moderna já são, em grande parte, uma guinada da música para o ruído. Esse elemento tão presente no cotidiano achou maneiras de se infiltrar como dissonância e distorção e, por fim, simplesmente como ruído colocado inteiramente em música.

Podemos ter experiências estéticas com relação a qualquer objeto ou acontecimento, independentemente de ser arte ou não, de ser belo ou não, de existir concretamente ou não. Qualquer coisa pode ser um objeto estético se estabelecemos ante ele uma atitude estética. Podemos ter experiências estéticas ao entrar em jogo com uma música erudita, uma música popular, um som da natureza, um ruído urbano ou, mesmo, com o silêncio. [...] Essa condição, entretanto, coloca-nos novamente diante de um dilema: a questão do rigor da experiência estética. Se *tudo* pode ser objeto estético, se *qualquer coisa* pode sê-lo, qual é o critério para falarmos em experiência estética? (PEREIRA, 2012, p. 187).

Para Pereira (2012), a atitude estética define a possibilidade de uma experiência estética. Mais do que qualquer outra coisa, podemos ter uma experiência estética com um som do cotidiano e não ter uma experiência estética com uma peça famosa de música erudita; mas temos que ter essa permissão para a experiência.

Falamos sobre música, arte e sons do cotidiano. A música pode ser encarada como uma organização de todos esses sons absorvidos pelo compositor, agindo de forma profética e analítica da sociedade. Para Attali (1977, p. 6), “Janis Joplin, Bob Dylan e Jimmy Hendrix dizem mais sobre o sonho de liberdade dos anos 1960 que qualquer teoria da crise”, assim como a padronização dos produtos culturais atuais e o *show business* são uma caricatura profética de formas futuras da canalização repressiva do desejo, como um monólogo de demonstração do poder. A tomada de consciência de uma possível catástrofe mundial por via do aquecimento global e da mudança climática é lenta. Ainda enfrentamos diversos movimentos negacionistas,

por exemplo. A relação do som com essa crise demora ainda mais tempo para ser percebido(FONTEERRADA, 2004), principalmente pelo desligamento do humano com esse sentido.

Para o imigrante Hermeto Pascoal, os gêneros, estilos e sonoridades da cidade e do campo não estão separados, pois a natureza é o cotidiano. Sua obra é como uma viagem acústica. É um ato de resistência. Em tempos de aquecimento global, desmatamento e extinção de espécies animais e vegetais, o que parece ser mais vital do que recriar musicalmente os sons dos seres vivos, da natureza e do planeta como um todo, incluindo a selva de pedra das cidades grandes? (NETO, 2010, p. 57).

O estudo da música começa pelo estudo do som. Utilizando o conceito de música de Murray Schafer, temos que a “música é uma organização de sons com a intenção de ser ouvida” (SCHAFER, 2011, p. 23). Também temos a definição mais abrangente de John Cage, para quem a música é o som que nos rodeia, independente se está dentro ou fora das salas de concerto (CAGE, 1961).

Todos os sons do mundo estão disponíveis para a música e, de forma respectiva, poderíamos analisar, esteticamente, todos os sons não musicais em contextos musicais. Então, sons urbanos cotidianos, quando emoldurados por organização musical, tornam-se música. À ideia de Educação Sonora, cabe a colocar, ativamente, uma moldura nesses sons e usar essa atitude cotidianamente — atitude muito utilizada na já citada música concreta.

Pereira (2012) coloca que a condição de possibilidade para a experiência estética é a atitude estética. Assumimos uma posição que nos possibilita essa experiência “não como uma intencionalidade, uma premeditação, uma antecipação racional do que está por vir, mas como uma disposição contingente, uma abertura circunstancial ao mundo” (PEREIRA, 2012, p. 186). A atitude estética diz respeito a um olhar aberto para frequentar o mundo, com uma atitude desinteressada de se deixar atravessar pelo objeto estético.

Essa atitude estética também tem a ver com a natureza disruptiva da escuta. Quando estamos abertos para essa experiência estética, estamos abertos para surpresas contínuas, como o inesperado, o difícil e o desconfortável, como o ruído ou o desconforto com o silêncio, permanecendo com o som — apesar de um possível desconforto. Aí, há uma decisão a ser tomada: enfrentar o desconforto e tentar compreender suas causas e possíveis mudanças necessárias, a natureza disruptiva da escuta; ou ignorar essa experiência de quando o som tem um poder de

disrupção de outra maneira, com o stress ou o desequilíbrio de alguma forma, já que tentamos ignorar algo que nosso corpo ainda percebe (WESTERKAMP, 2015).

2.3 EDUCAÇÃO SONORA

A escuta da paisagem sonora do cotidiano se aproxima da escuta analítica da música. Para Schafer (2011), os músicos devem tomar a frente nessa busca de conscientização por meio da Educação Sonora, orquestrando ou afinando o mundo, tal qual fazem com a música. Educadores musicais em sala de aula também devem ter essa conscientização. A Educação Sonora é parte da Educação Musical; mas uma não se acaba na outra, sendo a interdisciplinaridade da Educação Sonora um fator fundamental.

Os movimentos ecológicos atuais têm certamente muitos méritos, mas, penso que na verdade a questão ecosófica global é importante demais para ser deixada a alguma de suas correntes arcaizantes e folclorizantes, que às vezes optam deliberadamente por recusar todo e qualquer engajamento político em grande escala. A conotação da ecologia deveria deixar de ser vinculada à imagem de uma pequena minoria de amantes da natureza ou de especialistas diplomados. (GUATTARI, 1991, p. 36).

Com esse trecho de *As Três Ecologias*, Félix Guattari convoca toda a sociedade a trabalhar em prol do que ele chama de Ecosofia, uma ligação entre os três registros ecológicos: o meio ambiente em si, as relações sociais e a subjetividade humana. A ecosofia não considera o ambiente somente como a natureza, mas também com a relação da humanidade com esse ambiente e a existência no planeta, então diretamente associada à nossa formação ecológica.

Se há um problema de poluição sonora no mundo de hoje, isso se deve, com certeza, parcialmente e talvez mesmo extensamente ao fato de os educadores musicais não terem conseguido dar ao público uma educação total no que se refere à consciência da paisagem sonora, que desde 1913 deixou de ser dividida em dois reinos – o musical e o não musical. (SCHAFER 2011, p. 162).

O Educador Musical não é o primeiro a ser procurado para propor uma ideia de ecologia, buscar soluções para problemas ecológicos e discutir sobre o tema, o que acaba ficando na mão de outros grupos mais especializados. Bastos (2019, p. 250) aponta que “o professor trabalha a cidadania e deveria trabalhar na educação ambiental, conscientização e contextualização, mas a abordagem ambiental na escola geralmente não contempla o aspecto sonoro”. Para Guattari, a defesa da

ecologia deve sair de “mãos especializadas” para ser dever de todos, por meio de uma mudança nos meios de viver e de se relacionar com o ambiente e com a sociedade.

A Educação Musical alia-se ao projeto maior da formação docente como “formação experiencial”, encarando as experiências musicais como integrantes do projeto maior da educação, que consiste em contribuir para a compreensão da natureza humana. (ABRAHÃO E MAFFIOLETTI, 2016. p. 50).

Na cultura ocidental, nos últimos dois séculos, a Música se tornou separada do contexto ambiental, sendo concebida como uma forma abstrata de arte. Musicistas são educados e qualificados de maneira particular nas habilidades de escuta, recebendo treinamento para identificação de elementos como notas, sequências harmônicas e padrões rítmicos, assim como na apreciação musical para identificação de elementos como estilo e estrutura. Por mais valiosas que essas habilidades sejam, atualmente, encontram-se voltadas ao serviço da teoria musical e musicologia, sem uma aplicação em outras questões da vida, como a ecologia (TRUAX, 2012).

Sendo assim, a Ecologia Acústica é um tema que vem sendo trabalhado por diversas áreas. Nota-se a influência de autores relevantes da área da Música, como Schafer, Krause, Truax e Oliveros, e outros da Antropologia (PEREIRA, 2017), da Biologia — na crescente área de Bioacústica (ZORZETTO, 2019) —, da Geografia (GOBBO, 2017), da Arquitetura e Urbanismo (NEUMANN, 2018; MARCELO, 2006; PONS, 2017), da Engenharia (ROCHA, 2017) e da Educação Básica (SANTOS, 2018). Em relação à Música e Educação Musical como nicho principal, temos Silva (2014; 2017), Miguel (2012), Santos (2002), Oliveira, Neves e Freitas (2014), Nakahodo (2014) e Fonterrada (2004), entre outros. Aragão (2019) aborda as mais recentes críticas ao trabalho de Schafer através de Ingold e Stern.

A Secretaria Municipal do Meio Ambiente do Rio De Janeiro, com a ajuda de diversos educadores musicais, criou o *Escuta: a Paisagem Sonora da Cidade* (1988), procurando fazer com a que a Ecologia Acústica fizesse parte do currículo das escolas do município. No Brasil, a proposta da união entre Educação Musical e consciência ambiental tem como referência a educadora musical Marisa Trench Fonterrada. Por sua trajetória pessoal junto com Schafer — na tradução das obras para a língua portuguesa — e produção própria — como os livros *Música e Meio*

Ambiente, de 2004, e *O Lobo no Labirinto*, de 2004, e a cartilha da Secretaria do Meio Ambiente do Rio de Janeiro, entre outras produções.

Pode-se ver que as ideias de Ecologia Acústica começaram na área de Educação Musical, mas não se limitam a ela. Considerando que a questão ambiental é um assunto emergente e urgente, cada área do conhecimento deve entender de que forma pode somar a essa questão. Capra (1982), em *O Ponto de Mutação*, critica a concepção científica de natureza que derivou do pensamento de Descartes. O Método, com uma visão mecanicista e matemática, decompondo pensamentos, levou à fragmentação do pensamento em geral e das disciplinas acadêmicas, com “a crença em que todos os aspectos dos fenômenos complexos podem ser compreendidos se reduzidos às suas partes constituintes” (CAPRA, 1982, p. 45).

Os musicistas e compositores musicais podem se sentir motivados a aplicar suas habilidades além da prática musical. Porém, devem, então, expandir sua base de referência, e seu papel pode evoluir para algo que pode ser chamado de educador aural, designer de som, mediador informado, ativista social, ecologista acústico, ou contribuidor em uma equipe interdisciplinar. Conhecimento social e cultural devem estar integrados às sensibilidades estéticas. Dividindo espaço com praticantes de outras disciplinas, e devem ouvir mais do que nunca. Com isso, podem achar estimulante lidar com assuntos do mundo real para sua própria prática. (TRUAX, 2012 p. 7, tradução nossa).⁷

A compreensão filosófica da Fenomenologia (OLIVEIRA, P. L. L. M. G. *et al.*, 2014) serve de embasamento filosófico para as relações que Schafer propõe acerca da ressignificação do ambiente e do escutado por meio da escuta ativa. Essa divisão da racionalidade da sensação física e dos sentidos resulta na alienação do homem moderno em relação à natureza, em que a escuta virou passiva, não sendo significativa para sua orientação de mundo; um homem desorientado de sua natureza. Krause (2013) conta que, em sociedades conectadas à natureza — dando como exemplo os pigmeus Bayaka, na República Centro Africana —, mesmo as crianças reconhecem instintivamente o significado prático dos sons da natureza. Na floresta que as circundam, essas sociedades percebem as relações entre sons e

⁷ Original: musicians and composers may well feel motivated to apply their skills beyond their practice of music to broader social and environmental issues, and their concern is to be welcomed. However, they will need to expand their frame of reference, and usually their knowledge base, such that their role may evolve to what might be called an aural educator, a sound designer, an informed mediator, a social activist, an acoustic ecologist or a contributor to an interdisciplinary team. Social and cultural knowledge will need to be integrated within their aesthetic sensibilities. They will need to rub shoulders with practitioners of other disciplines, such as those represented in the WFAE. And they may need to listen as never before. However, they may also find it equally stimulating to bring real-world issues into their own practice,

fontes de perigo ou alimento, assim como há percepção das relações culturais de sons.

O uso de conceitos e habilidades musicais em situações fora do ambiente estritamente musical traz o que Truax (2012) chama de “dilema estético”, com a crença de que a transferência dessas habilidades faça do musicista um *expert* em design acústico e paisagem sonora. Mesmo que a sensibilidade de um músico e o senso de equilíbrio e proporção de um compositor sejam valiosos, a abordagem puramente estética não é suficiente, podendo ser restringida a algo como composição de arte sonora. Portanto, é necessário ter mais argumentos do que “gostar” ou “não gostar” de um som ou de uma paisagem sonora. Os fenômenos acústicos podem ser agradáveis ou desagradáveis, mas isso não pode, por si só, ser uma base para mudança. Uma abordagem mais frutífera pode ser examinar o impacto de determinado fenômeno acústico nas práticas de escuta e o efeito — positivo ou negativo — que tem para uma comunidade acústica.

3 NARRATIVAS SONORAS

A proposta de trabalho é realizar uma pesquisa por meio de diários e narrativas de alunos de uma Disciplina Complementar de Graduação (DCG) do curso de Música — Licenciatura da UFSM; portanto, Educadores Musicais em formação. A pesquisa narrativa com aplicação em DCG tem diversos precedentes no curso de Música — Licenciatura da UFSM e no Grupo NarraMus, orientado pela Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer. Como exemplos, podemos mencionar a dissertação de Leismann (2020), as teses de Corrêa (2018) e de Reck (2017) e diversos artigos, como Reck, Louro e Rapôso (2014), Louro (2013), Louro, Teixeira e Reck (2016) e Louro (2016). Segundo Louro, Teixeira e Raposo (2013, p. 229), o NarraMus pretende “desenvolver pesquisas e estudo sobre a Narrativa de si por pessoas ligadas a práticas musicais buscando uma interface entre as pesquisas (auto)biográficas na área de Educação e a pesquisa e prática em Educação Musical”. Entendendo que a narrativa (auto)biográfica tem um papel importante na formação de Educadores Musicais, elas

[...] têm se destacado entre as diversas metodologias que assumem a importância de lidar com a formação do professor em sua perspectiva de ser humano. Especialmente no que se refere a não dissociação de seus aprendizados em sua história de vida com a sua formação para o magistério. (LOURO 2013, p. 480).

A decisão de se matricular ou não numa DCG é do aluno, pois não é uma disciplina obrigatória; o que é obrigatório é cursar um determinado número de horas de disciplinas dessa categoria ao longo do curso. Então, essa escolha tem implicações diferentes das colocadas convencionalmente, havendo uma ideia de aquisição de competências sociais e profissionais para além daquelas exigidas da Licenciatura em Música como um todo.

Na DCG, o aluno busca algo específico no seu projeto de formação, já que, geralmente, é possível escolher DCGs de diferentes áreas.

A colocação em comum de questões, preocupações e inquietações, explicitadas graças ao trabalho individual e coletivo sobre a narração de cada participante, permite que as pessoas em formação saiam do isolamento e comecem a refletir sobre a possibilidade de desenvolver novos recursos, estratégias e solidariedades que estão por descobrir ou inventar. (JOSSO, 2007, p. 415).

A questão do isolamento apontada por Josso (2007) toma outros contornos em 2020 devido à pandemia de covid-19. O isolamento se tornou literal; ele não reflete mais à ideia de “sozinho em uma multidão”, por exemplo, ou à ideia de isolamento de um profissional em formação com suas crenças e da dificuldade de troca entre os pares. Stauffer e Barret (2009) falam sobre a recorrência dos temas de isolamento e silenciamento em narrativas de professores de escola pública dos Estados Unidos: episódios de partilha de histórias se tornaram uma raridade naquele contexto, condição amplificada pela pandemia. Em 2020, houve isolamento real, com a contraindicação de aglomerações, o que teve seus efeitos para a educação e para os professores. Esse isolamento ocasionou afastamento da sala de aula presencial para a atuação em ambientes remotos, via plataformas de reuniões on-line.

A possibilidade de trabalhar questões de identidade a partir da análise e da interpretação de narrativas e histórias de vida coloca em evidência a pluralidade, a mobilidade e a fragilidade das nossas identidades ao longo da vida (JOSSO, 2007). Como definimos até agora, há uma situação mundial de crise que, definitivamente, afeta essas questões de identidade, já que, de certa forma, o mundo parou em função da pandemia. A educação, em um primeiro momento, parou e, então, tentou se adaptar. Nossas identidades seguem em evolução.

A abordagem (auto)biográfica não tem, necessariamente, a prioridade de construir identidade. No entanto, abordando a compreensão dos processos de formação e conhecimento a partir do interior e abrangendo a totalidade da pessoa e das suas dinâmicas psicoculturais ao longo da vida, a abordagem (auto)biográfica acaba por focar a identidade. A narrativa é um mediador do conhecimento de si, que oferece oportunidades de tomada de consciência sobre as dinâmicas de formação e representações de si (JOSSO, 2007).

Nesse modo de produzir análise de narrativas (auto)biográficas é possível evidenciar os sujeitos que se relacionam com a música como: 1) Sujeito epistêmico – que gera conhecimento; 2) Ator – que se coloca em cena; 3) Autor – que fala sobre acontecimentos ou situações incorporadas, que não poderiam existir se ele não contasse; 4) Agente social – um sujeito (auto)biográfico que se coloca numa posição de mudar o fazer, com tomadas de posições avaliativas, ajustando sua ação com a realidade, de produzir teorias biográficas que ajudam na transformação social. (ABREU, 2017, p. 210).

A proposta da Educação Sonora apresentada nos capítulos anteriores tem muito de uma reimaginação do mundo, mudança de percepção. Para Louro (2013, p. 482), “ensinar arte é uma maneira de interpretar e reimaginar o mundo”, e isso não deve se ater aos fins de ensinar arte, mas também contemplar os meios. Os professores devem ter uma formação que os permitam ministrar suas aulas com criatividade e de maneira transformadora.

Para a formação de Educadores Musicais, a utilização de narrativas é muito conveniente, pois é astuta e cheia de arte (*artful* e *artfull*, no original), entrelaçada com as artes em seu conteúdo — prática, substância e forma —, tendo a estética como um de seus propósitos. E como as artes e o som, a narrativa tem reverberação, comunicando para além dos seus significados iniciais e superficiais, ultrapassando o momento presente, tornando-se ressonante (STAUFFER; BARRET, 2009). Aqui, usando o diário de sons de Schafer, por exemplo, temos, necessariamente, esse entrelaçamento com a arte e a estética. O propósito do diário é narrar esteticamente a paisagem sonora, podendo fazer parte da formação para uma atitude educativa que seja criativa e transformadora.

A narrativa cria o sentido para nossa história, enriquecendo-a; portanto, enriquecendo os sentidos da nossa própria vida. “A musicobiografização é mais que um dispositivo de construção da ação de dar sentido para a relação da(s) pessoa(s) com a(s) música(s). Ela é o próprio sentido” (ABREU, 2017, p. 214). Não obtemos respostas sobre como fazer somente através da musicobiografização ou da narrativa, pois nelas descobrimos como se fez e como podemos transformar o que se vivenciou em experiência formativa.

Para tanto, é preciso lidar com o conhecimento interpretativo, indo além do conhecimento somente propositivo. O conhecimento interpretativo deve influenciar a maneira que os Educadores Musicais ensinam seus alunos. Socialmente, o sensível e o imaginário são “lugares” de ocupação dos artistas e músicos, e essa inspiração nos leva a pensar o sensível da formação. As narrativas podem usar uma linguagem convencional, mas sua interpretação e reflexão comportam essa dimensão sensível e imaginária, pois tratamos de refletir sobre experiências passadas, projetos, desejos do futuro e perspectivas do presente. Esses elementos biográficos são organizados em história dentro da lógica de um *eu*, que é uma visão imaginada de si próprio, uma criação de si (JOSSO, 2002). Dentre muitas opções de metodologias de pesquisa (auto)biográficas, os diários despontam como uma das metodologias

que possibilita a presença da subjetividade, dialogando com os “diários de sons” trazidos por Shafer. Hess (2009, p. 62) considera o diário uma

[...] técnica indispensável, uma passagem, que me permitiu estar a claro com minhas próprias ideias. Os funcionamentos do “foro íntimo” (seu próprio pensamento) ou “do fórum exterior” (grupos de pesquisa) onde se estabelecem as ligações que dão senso à pesquisa são transdutivos.

Com isso, Hess contribui relatando que o colocado em seus diários de pesquisa, a descrição meticulosa de problemas comuns ao pesquisador, possibilitou resolver situações de pesquisa bloqueadas e elucidações sobre áreas nas quais desenvolveu pesquisas mas não chegou a conclusões científicas propriamente ditas. A escrita do diário “permite ao mesmo tempo sair da inibição e arriscar este salto qualitativo do acesso ao conceito” (HESS, 2009, p. 63). Escrevemos o diário por sua escrita, com a qual podemos obter, no momento da confecção ou em leituras posteriores, lembranças ou novos pontos de vista sobre o que relatamos. Hess comenta sobre a dificuldade da inibição. O começar a escrever é um dos maiores obstáculos para pesquisadores, e a escrita do diário ajuda a sanar essa dificuldade, juntamente com uma elaboração consciente e um pensamento teórico.

O diário, para Hess, é uma etapa da escrita acadêmica. Tendo em vista que um trabalho científico tem suas etapas, com métodos, planos e hipóteses, o diário pode ser uma primeira etapa, a partir da qual começamos a organizar nossos pensamentos que, sem essa objetivação, podem ficar desordenados. A proposta de um diário de sons passa por intenções semelhantes: além de ouvir o som do mundo, de alguma maneira procuramos organizá-lo na escrita do diário.

Certamente, escrever um diário total é melhor do que não fazer nada, mas, ao mesmo tempo, ao decidir centrar a minha escrita sobre perspectivas previamente definidas, posso arranjar certos desenvolvimentos a certos níveis... É ao escrever este diário, ao fazer este trabalho, que descubro não haver somente terra no meu monte; também lá tem outros materiais. É necessário então que eu classifique, faça grupos, para ver o que permite tal ou tal montão de pedras. Cada diário é como um montão de materiais, já apartados. Às vezes, neste trabalho de organização da desordem, encontram-se tesouros. (HESS, 2009, p. 78)

O trabalho de escrita diária ajuda o pesquisador a sair da inércia do iniciar, dando-lhe possibilidades de classificação, organização e interpretação do que aparece no seu cotidiano. Aqui, no cotidiano da paisagem sonora.

3.1 NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS: FORMAÇÃO E (AUTO)FORMAÇÃO

O método de narrativa permite que os participantes da pesquisa, ou seja, os professores em formação, sejam agentes ativos e conscientes de sua profissionalização. As narrativas são dispositivos de formação e (auto)formação; na formação proposta por este trabalho, a narrativa será meio e fim. Posteriormente, as narrativas dos participantes serão analisadas como parte do trabalho; porém, durante o período da DCG, as narrativas têm seu papel fundamental na reflexão pessoal de cada participante. O processo de escrita, reflexão e elaboração da narrativa ajudam nessa apropriação de movimentos constitutivos da docência.

A narrativa, segundo Abrahão (2006), pode ser compreendida de três maneiras: i) como o fenômeno do próprio ato de narrar-se; ii) como metodologia de investigação, buscando as fontes autobiográficas a partir das narrativas de vida e das narrativas de formação; e iii) como processo de ressignificação do vivido, por meio da reflexão autobiográfica. Abreu (2017, p. 211) afirma que, “nas narrativas (auto)biográficas, a pessoa que narra se refere a ela mesma (auto), colocando-se ao mesmo tempo como objeto de reflexão e como autor, narrador e personagem da história narrada”.

A prática do diário e da narrativa busca desvendar o geral por meio de seus elementos mais particulares, procurando, nas experiências singulares, algo que seja comum ao geral e investigando o universal através do particular. O objetivo através do subjetivo. Reconhecendo a possibilidade de que há diversas formas de produção de conhecimento e enfrentando o desafio de assumir que as subjetividades têm valor de conhecimento (MAFFIOLETTI, 2019), “as histórias de vida apresentam a dupla dimensão de serem ao mesmo tempo fonte de autoformação e reflexão sobre a própria identidade” (ABRAHÃO; MAFFIOLETTI, 2016, p. 43).

Josso (2002, p. 64) diz que o proposto em um seminário dedicado a histórias de vidas e narrativas é “uma metodologia de investigação e de formação orientada por um projeto de conhecimento coletivo e individual associado a um projeto de formação existencialmente individualizado”. O processo de se narrar e de escrever a narrativa tem potencialidades do conhecimento que são lhe específicas, determinando o ato de escrever como um ato de reflexão por si mesmo. A implicação dos pesquisados e dos pesquisadores na elaboração da biografia define que não são esses “cobaias nem nós entomologistas, mas estávamos numa

investigação formadora para cada um e não apenas uma elaboração de um corpus que seria interpretado por outrem” (JOSSO, 2002, p. 87).

O interesse pelo estudo das narrativas na área da Educação Musical ocorre em sintonia com o movimento internacional dos pesquisadores e educadores musicais que buscam encontrar “meios múltiplos e lentes múltiplas” diante das complexidades novas que a música assume na vida e na aprendizagem. (ABRAHÃO E MAFFIOLETTI, 2016, p.43)

Hess (2009) aborda a escrita do diário que advoga dentro do movimento biográfico, na qual se encontram, por exemplo, a história de vida, a narrativa autobiográfica e a correspondência. Para o autor, portanto, o diário pode ser qualificado como um instrumento de pesquisa-ação, com propósito prático reflexivo. A prática do diário já é muito antiga, e as pessoas que, ao longo do tempo, buscaram a escrita do diário querem refletir sobre seu modo de ação, suas intervenções. Basicamente, um instrumento de educação e de (auto)formação por meio de um método não formal.

Ao inventariar os documentos preservados em arquivos de professores/as, o objetivo deste texto é trazer elementos que possam ajudar a refletir sobre a importância de preservar esses documentos aparentemente banais; dotar de outros significados os papéis escritos/guardados que passam do espaço privado para a visibilidade pública e desconstruir a crença de que os/as profissionais responsáveis por ensinar a ler e escrever, não escrevem. Talvez, os/as professores/as não escrevam com a intenção de publicação, mas, em seus guardados, estão presentes inúmeras atividades por elas criadas, cotidiana e anonimamente, no interior das salas de aula. Ao iluminar estes papéis “ordinários” pode-se pensar na importância de uma “memória de papel” para o reconhecimento de diferentes práticas, costumes, rituais, ações e sociabilidades das e entre os/as professores/as. (MIGNOT; CUNHA, 2006 p. 42).

A biografia músico-educativa busca “materializar, em narrativas, os processos formativos conscientizados por intermédio de uma atividade de formação” (ALMEIDA, 2018, p. 151), ajudando a significar os processos formativos. Na docência, há uma indissociabilidade do eu pessoal e do eu profissional, que se baseia na construção da docência de escolhas, motivos recorrentes, práticas e em como o professor opera. No nosso caso, o professor de música. (ABREU, 2017)

Desta feita, as narrativas se tornam espaço não de revelação de sentidos da docência, mas de construção de sentidos e significados que permitem a realização de uma manutenção de suas estruturas e seus modos de serem professores e músicos, no caso da presente pesquisa. Formando, através da observação e reflexão, novos constructos que permitem reforçar,

reavaliar e reformular as relações no contexto em que está inserido. (RECK; LOURO; RAPÔSO, 2017, p. 204).

Para Louro (2013), a narrativa do professor, pela qual ele compreende os mecanismos para dizer de si mesmo, parece ser uma metodologia relevante na relação entre história de vida e o se tornar professor. Para isso, não se tira o olhar dos questionamentos referentes à Educação Musical que permeiam o trabalho do licenciando em Música.

A existencialidade do ser, sua forma de estar em relação com o mundo, é algo fundamental para a narrativa (auto)biográfica e para a Ecologia Acústica, e esses temas são, necessariamente, abordados na elaboração da narrativa. Estamos presentes no mundo e, através do ser, presenciamos e narramos nossa jornada. Josso (2007) apresenta termos para designar as dimensões ser-no-mundo, que são: Ser de sensibilidades, Ser de ação, Ser de emoções, Ser de carne, Ser de atenção consciente, Ser de imaginação, Ser de afetividade e Ser de cognição. Analisaremos rapidamente cada dimensão.

Josso (2007) coloca o Ser de carne e o Ser de atenção consistem nas dimensões essenciais do nosso ser-no-mundo. O trabalho da narrativa passa por essas duas dimensões, pois cada uma articula uma diferente faceta da vida. Através do Ser de carne, nos conectamos com as dimensões químicas e psíquicas no universo, sendo parte do ecossistema terrestre, junto ao reino animal. Por essa dimensão, estamos ligados ao meio ambiente, afetando-o e sendo afetados por ele, e isso faz parte das nossas histórias de vida, da narrativa (auto)biográfica. O Ser de carne também passa por saúde, doença, parentescos, aspectos físicos, sexualidade, alimentação, etc. Aqui, já vemos uma dimensão importante para Ecologia Acústica dentro da narrativa: a audição é parte desse Ser de carne, mas também de outras dimensões. Com a seguinte citação, Josso (2007) traz o mesmo argumento de Schafer sobre “desligamento” do ser moderno em relação à consciência ecológica:

Nossa consciência ecológica está apenas balbuciando no Ocidente (nos “povos autóctones” essa tomada de consciência parece ser constitutiva de sua visão do mundo), nós começamos a nos tornar conscientes dos laços que existem entre atividades humanas que nós desenvolvemos sem considerar seu impacto a curto, médio e longo prazo e seus prejuízos ao nosso meio ambiente natural e à nossa saúde. (JOSSO, 2007, p. 425).

Já o Ser de atenção consciente se relaciona com nosso desenvolvimento, nossa possibilidade de construção de conhecimento, refletindo a qualidade da atenção colocada em cada momento. Podemos estar presentes num local, mas sem a atenção focada ali. Josso (2007) coloca a importância da atenção consciente como presença de si mesmo no aqui e agora, na ligação com o mundo exterior e interior: “é preciso dizer que as desatenções, seja qual for o meio ambiente cultural e natural no qual vivemos, tornam-se rapidamente um perigo para nossa sobrevivência” (JOSSO, 2007, p. 426). Vemos também uma proximidade com a escuta ativa, com o estar presente e reconhecer os sons de uma paisagem sonora. A desatenção é esse perigo para o meio ambiente em que convivemos.

Seguindo, temos o Ser de sensibilidades, onde se passam os sentimentos agradáveis ou desagradáveis, em ligação com as sensações corporais mediadas pelos cinco sentidos. É assim que nossa audição volta a sua atenção às informações desejadas, onde o ser de atenção consciente entra em cena. O Ser de emoções está ligado ao Ser de sensibilidades em um estado desperto, mobilizado também pelo Ser cognitivo e pelo Ser de imaginação, emoções permeadas também por dimensões carnis. Sobre isso, Josso (2007, p. 427) aponta que

[...] nosso limiar de sensibilidade ao barulho provoca irritação, inclusive ira, assim como uma refeição do nosso gosto provoca prazer e alegria, mas nós podemos também irritar-nos com ideias, com a tristeza de constatar a negação de alguns de nossos valores. (JOSSO, 2007, p. 427).

Os valores estéticos passam por essas dimensões: o ruído excessivo pode nos trazer uma sensação de fadiga, ou uma música pode levar à fruição, sem descartar a possibilidade estética de o ruído e a música se tornarem algo indesejável — portanto, ruído — quando fora de seu contexto.

Passamos ao Ser de cognição, que aborda a aquisição de linguagem, o desenvolvimento de inteligências e das estratégias de pensar. Também é por onde passa a tomada de consciência na criação de novas interpretações e fios condutores de pensamento, não sendo de um lugar estritamente racional da narrativa. O Ser de afetividade entra no universo dos laços construídos, dos desejos, dos envolvimentos, das ideais, etc., refletindo-se muito na elaboração das narrativas. O Ser de imaginação lida com os sentidos das realidades imaginárias, das obras artísticas, dos sentidos oníricos, dos sonhos e dos projetos que orientam a

existência. Por último, vemos o Ser de ação, que torna tangível a existencialidade: numa inscrição necessariamente material, “combina, mobiliza, põe em ação todas as outras dimensões do ser, a fim de se completar em seu movimento [...] à sua melhor finalização, ao melhor resultado possível” (JOSSO, 2007, p. 430).

Na ideia das dimensões do ser-no-mundo, podemos ver uma aproximação com a escuta ativa. O Ser de carne colocado numa paisagem sonora tem conexão com o Ser de sensibilidade, que ativa o Ser da atenção consciente, o qual analisa o evento sonoro e as marcas daquela paisagem, articulando-se ao Ser de emoções e ao Ser de cognição para analisar, de diversas maneiras, o captado pela audição. A vida aí se torna narrativa através, talvez, de um diário de sons ou de uma composição com os sons do ambiente. Todas as dimensões são articuladas na formação e na elaboração de uma narrativa.

3.2 COMPARTILHANDO NARRATIVAS E ESCUTAS

Para Josso (2002), o trabalho biográfico tem diversas etapas, tais como: a construção da narrativa da história de vida centrada na formação e na construção de sentidos; a reflexão sobre os argumentos da narrativa e simbolizações sobre sua própria história; e a reflexão sobre as práticas e estratégias que caracterizam o processo de aprendizagem. Todas as etapas são de (auto)formação, e o pesquisador-formador age como potencializador dessas etapas.

O formador e/ou o professor são apenas recursos para a aprendizagem. Professores e instrutores informam que são os alunos que se formam e assumem a responsabilidade dessa formação com uma qualidade de acompanhamento que se torna uma das principais qualidades daqueles que têm poder na sala de aula, seminário, curso, oficina, etc. (JOSSO, 2020, p. 47).

A metodologia de pesquisa-formação em história de vida tem a preocupação constante de que os autores dos relatos, narrando-se, cheguem a uma produção de conhecimento que faça sentido para eles, encontrando, assim, um projeto de conhecimento que ajude na sua constituição enquanto sujeitos (JOSSO, 1999). A abordagem narrativa de maneira biográfica se diferencia de outros tipos de entrevistas colocadas em pesquisas qualitativas. Para Delory-Momberger (2010, p. 526), o foco biográfico busca “apreender a singularidade de uma fala e de uma

experiência [...] a partir da conjugação de sua experiência (e da historicidade de sua experiência) e dos mundos-de-vida, dos mundos de pensar e agir comuns de que participa”. A pesquisa-formação tem uma quebra de hierarquia de pesquisados e pesquisador, pois todos participam da reflexão proposta e fazem um percurso particular, mas em grupo. Com a abordagem narrativa, também existe essa quebra: o participante entrevistado é seu próprio entrevistador, e o formador cria as condições para essa (auto)entrevista acontecer. A pesquisa não é o único fim de uma pesquisa-formação, pois a formação dos participantes e a (auto)formação do pesquisador-formador são potencialidades dessa modalidade.

O processo de compreensão na pesquisa científica primando pela hermenêutica no âmbito da abordagem da *pesquisa formação* narrativa (auto) biográfica implica um modo de compreender também a si, o que significa pensarmos o mundo subjetivo em articulação com o mundo objetivado pelo sujeito, passível de uma construção inteligível que amplia as possibilidades de entendimento da ação e uma reflexão na tomada de consciência que leva a transformação e, conseqüentemente, a emancipação do sujeito. Para compreender a narrativa, então, torna-se necessária e emergente a compreensão de si no movimento entre a experiência de narrar, as lógicas do acontecimento, e o que impulsiona a tessitura dessa narrativa, até porque existem razões, motivos e escolhas que fazem emergir no escrito, ou por meio de outros artefatos de registrar o narrado, e que toda essa trama vai possibilitar a compreensão e sua materialização como dimensão inteligível de entender e tecer as ideias na construção do conhecimento científico.(MORAIS, 2021, p. 12).

Josso (2002) fala sobre as experiências formadoras como processo de conhecimento e processo de passarmos por diversos problemas e tomadas de conhecimento na formação. Sendo assim, aponta alguns aspectos importantes, como a tomada de consciência dos referenciais (saberes, ideologias e crenças) que aderimos, a cosmogonia em que nos inscrevemos e os aspectos culturais que caracterizam nossa relação com a mudança. Esses aspectos dizem respeito aos conhecimentos prévios à formação sendo tocados pelos novos referenciais e, posteriormente, pela tomada de consciência da nossa maior ou menor disponibilidade para ajustar os novos referenciais aos nossos antigos referenciais. Eles também são tocados pela tomada de consciência das situações que levaram os nossos referenciais antigos a evoluírem ou serem reavaliados, com possíveis reajustamentos a serem feitos. “No ato de narrar-se, as narrativas combinam, articulam e associam os elementos que permitem ao narrador estabelecer o fio condutor que dá sentido ao narrado” (ABRAHÃO E MAFFIOLETTI, 2016, p. 47).

O postulado da pesquisa-formação é, pois, de que a intensidade dessa experiência pode produzir conscientização como processo que não pode ser ensinado, mas que é vivido de maneira muito pessoal pelo sujeito: um movimento que leva à busca de transformação. Essa perspectiva de investigação não nega o carácter científico, antes busca um saber fruto de uma objetivação, apresentando múltiplas dimensões. (JOSSO, 1991 apud BRAGANÇA, 2011, p. 1382).

O registro de aulas também se baseia nos diários de aula propostos por Zabalza (2004), que agem de modo a “narrar o pensamento dos professores”. Com os diários de aula, o professor tem a oportunidade de narrar sua própria atuação, buscando reconhecer a subjetividade do seu contexto de atuação. Zabalza (2004, p. 137) comenta a importância da prática reflexiva: “voltar atrás, revisar o que se fez, analisar os pontos fortes e fracos do nosso exercício profissional e progredir baseando-se em reajustes permanentes”. Nessa proposta de uma Educação Sonora vinculada à formação de professores, a prática reflexiva é de grande importância, pois com essa busca por uma mudança no paradigma de escuta — do passivo para o ativo —, a reflexão e a análise do exercício como docente vêm junto com a reflexão e a análise da nossa escuta.

Maffioletti (2019, p. 130) comenta sobre sua leitura de seus diários antigos.

Na leitura dos meus diários, para evitar a seleção de acontecimentos significativos, para então estabelecer entre eles conexões que imprimissem certa coerência, preferi ler bem devagar, apreciando o modo como eles foram escritos e pensados, as justificativas, os temas abordados. Principalmente, uma leitura atenta ao que ocorre com os meus sentimentos ao retroceder no tempo, até o ponto de partida da minha docência. O que haveria de implícito que precisaria ser explicitado? Como funcionava a rede de relações na qual eu estava inserida? Que leitura epistemológica poderia ser feita dos registros das aulas, da seleção das atividades e das avaliações? Por que razão meus diários foram preservados por tanto tempo?

Os diários de aula da autora servem como uma ponte para o começo de sua carreira docente, uma volta no tempo. Agora, eles são analisados com a distância do tempo e o conhecimento adquirido durante o tempo decorrido. Os diários formam uma sequência cronológica do tempo de docência e devem ser recriados em memória e interpretados. Os arquivos guardados durante uma vida registram o desejo de guardar momentos significativos, de encontrar esses momentos no cotidiano. Podem se tratar de momentos solenes, fatos públicos ou laços afetivos;

processos de construção de trajetórias, processo de construção de uma ideia através de rascunhos, textos, documentos (MIGNOT; CUNHA, 2006).

Há um tempo passado fixado nas páginas dos diários. Há também um tempo passado reconfigurado no presente, em que as cenas contam com registros reais, mas são revestidas de significados capturados pela memória em diferentes tempos e espaços vividos. Há ainda o tempo da configuração narrativa expresso na escrita, que atua no presente, recua ao passado e projeta-se para o futuro, sem perder de vista a totalidade que dá coerência ao texto. Por fim, há o tempo do leitor, que precisa ser considerado para que a história narrada possa ser seguida. A complexidade da escrita autoral, que tantas vezes congela as palavras, está em coordenar esses diferentes tempos numa configuração que correlaciona tempo e narrativa. (RICOEUR, 2012, apud MAFFIOLETTI, 2019, p. 147).

O diário de aula (ZABALZA, 2004) tem características que corroboram com a personalidade desse tipo de pesquisa. Para escrever, busca-se, ativamente, uma estruturação deliberada do significado. Deve-se interpretar o que vivenciou e, então, traduzir essa vivência em palavras que possam ser compreendidas por si só, apenas com a semântica e a sintaxe da narração para expressão. “Ao narrar sua experiência recente, não só a constrói linguisticamente como a reconstrói como discurso prático e como atividade profissional” (ZALBAZA, p. 44). Podemos, inclusive, traçar um paralelo entre a escuta ativa e esse processo descrito por Zabalza: ambos os processos buscam a análise de experiências vividas para uma melhor compreensão e ressignificação dessas experiências.

O diário de sons de Schafer (2009) é um exercício de escuta e reflexão. Ele não é criado para ser, primeiramente, uma narrativa, mas tem contornos de narrativa: “gostaria que escrevesse nele alguma coisa todos os dias — notas a respeito dos sons não habituais que tenha escutado, sua reação a eles, pensamentos gerais acerca do ambiente acústico, qualquer coisa que considere significativa” (SCHAFER, 2009, p. 38). Schafer fala que o diário não é, necessariamente, para ser compartilhado, mas talvez seja interessante ler e mostrar seus registros para que ocorra uma discussão — inclusive, uma troca de diários, em que podemos conhecer um pouco da percepção de outra pessoa.

Na área da Música a ideia de “praticar para aprender” é uma condição na aprendizagem da performance em qualquer instrumento. Isso porque estudar um instrumento musical é, sem dúvida, praticar ou dedicar boa parte do tempo ao domínio de certos mecanismos de destreza, sem os quais a execução instrumental perde a sua força expressiva. (ABRAHÃO; MAFFIOLETTI, 2016, p. 46).

De maneira semelhante à colocada pelas autoras, vemos o diário de sons como uma prática que leva ao aprendizado; no caso desta pesquisa, a prática de escuta ativa leva a uma Educação Sonora. Não tocamos propriamente um instrumento, mas praticamos a escuta, pois é possível entender como práticas musicais, além de cantar ou tocar um instrumento, ouvir música e executar as práticas desenvolvidas em aulas de Educação Musical. Com a expansão do conceito de música para paisagem sonora, usamos o diário de sons como método de prática de escuta ou de apreciação da paisagem sonora.

Hess (2006) fala que aprendemos e nos acostumamos a tomar nota da exposição de outros em reuniões, colóquios, aulas, etc. Entendemos que o que ali é falado pode nos ser útil no futuro; assim, tomamos nota. Anotamos os pensamentos dos outros, mas não os nossos. Não temos o hábito de tomar nota de nossas próprias dificuldades, nossas próprias surpresas, nossos próprios fracassos e nossas próprias vitórias, deixando essas lembranças a cargo da memória.

O cotidiano passa pela noção de experiência, a qual, para Larrosa (2015), é algo que nos passa, nos transforma, nos modifica e se torna rara no mundo moderno pela falta de tempo, pela não possibilidade de abertura do “sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (LARROSA, 2015, p. 22). A escrita narrativa, assim como a escuta ativa, busca um freio nesse sujeito de estímulos, em que tudo passa e nada acontece, resgatando memórias e histórias de cada processo formativo, buscando o conhecer de si e a tomada de consciência, os quais agem no processo de (auto)formação.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, olhar mais devagar, escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2015, p. 25).

Hess (2006) aponta que os diários de pesquisa, quando têm como alvo um momento, são úteis para uma comunidade de referência. Com a escrita recorrente de um diário em um momento de pesquisa, podemos cercar um campo de

coerência, buscando progresso na consciência de si mesmo. Podemos redigir diários para diversos temas, como saúde, encontros, aquisições científicas, dentre outros. Cada tema pode corresponder a uma caderneta de anotações, como uma maneira de preservar a memória de suas descobertas, ideias e reflexões do dia a dia.

O diário é redigido dia a dia. Pode-se escrever à noite o que se passou durante o dia ou no dia seguinte o que aconteceu na véspera. Mas, em geral, contrariamente à história de vida ou às memórias, esta forma de escrito pessoal é escrita no presente. Mesmo com uma pequena diferença de tempo, escreve-se sempre no momento mesmo onde se vive ou se pensa. Não é um escrito posterior, mas um escrito do momento. (HESS, 2006, s.p).

A escrita do diário de sons, por exemplo, tem eventos sonoros como motivação, em que escrevemos no dia a dia ou logo após o momento da escuta, ou como lembrança em um momento posterior. Não há, necessariamente, uma colocação temporal, a escrita do diário marca o momento experienciado: “a escrita do diário permite coletar de vez em quando no vivido do dia a dia ‘instantes’ que se vivem e que nos parecem trazer neles uma parte de significado” (HESS, 2009, p. 79).

A abordagem narrativa facilmente se coloca junto com a Educação Sonora pelos propósitos estéticos, pela reflexão e pela (auto)formação, com busca individual e coletiva por uma formação, por um projeto de vida e uma escuta.

Bem entendido, as abordagens biográficas em pesquisa e em educação não podem ser a panacéia universal, elas se apresentam como *uma via de conhecimento* que enriquece o repertório epistemológico, metodológico e conceitual dos educadores, terapeutas e outros profissionais da relação e das transações sociais (como a mediação, por exemplo). Ela enriquece também nosso repertório de “pessoas comuns”, permitindo-nos desenvolver uma consciência do si individual e coletivo mais sutil. (JOSSO, 2007, p. 437).

No documentário *Onde Está Você, João Gilberto?* (2018), temos uma narrativa interessante sobre a música e a paisagem sonora. A seguir, é apresentada a transcrição das legendas (traduzidas do inglês para português) do diálogo entre o principal narrador do filme e um entrevistado:

— Se a bossa-nova fosse um animal, qual animai seria?
— Como?

- Se a bossa-nova fosse um animal, qual animal seria? Seria uma ave ou um peixe?
 — Seria uma ave, tipo, não sei como falam sabiá (em inglês).
 — Sabiá?
 — É, eu estava no quintal da casa de um amigo, aqui no Rio de Janeiro, e ouvi um pássaro cantando:

Figura 1– Transcrição do assobio do entrevistado.



Fonte: Elaborado pelo autor

(...) me perguntei o que era aquilo? Achei muito engraçado, era um sabiá.

Na transcrição do que o entrevistado assobia para demonstrar o canto do pássaro sabiá que ouviu, temos uma melodia similar ao começo de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim.

4 OBJETIVOS DE PESQUISA

4.1 OBJETIVO GERAL

Entender, a partir de narrativas dos educadores em formação e dos diários de aula, como as implicações das ideias de Ecologia Acústica podem influenciar na formação de educadores musicais, futuros professores de música.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Construir relações Educação Musical para a consciência ambiental, no âmbito de uma DCG;
- Trabalhar propostas de Educação Sonora e conceitos de Ecologia Acústica com educadores musicais;
- Analisar narrativas de educadores, diários de aula e diários de sons em que eles reflitam sobre o que foi elaborado nas aulas;
-

5 METODOLOGIA DE PESQUISA

A pesquisa foi realizada em uma Disciplina Complementar de Graduação (DCG) do curso de Música — Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O nome da DCG é “Narrativas de Ecologia Acústica e Educação Musical”, na qual atuei como docente orientado, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer. Segundo a ementa da disciplina, seus seguintes objetivos são:

- Propor atividades de Educação Sonora em ligação entre Ecologia Acústica Educação Musical;
- Compreender como as atividades propostas atuam no processo de formação de educadores musicais;
- Utilizar uma abordagem (auto)biográfica para potencializar a formação de Educação Sonora;

A disciplina foi dividida em três unidades. A primeira foi de “Introdução à Ecologia Acústica”, na qual foram explorados conceitos teóricos e práticos, como Paisagem Sonora, Ruído, Sinal, Fidelidade Sonora, Escuta Ativa, Antropofonia, Biofonia, Geofonia, entre outros, a fim de que os pesquisados compreendessem a área estudada. Na segunda unidade, “Educação Sonora”, buscamos realizar exercícios propostos por Schafer em Educação Sonora; também refletimos sobre a possibilidade de realizar essas práticas nas aulas de música e na Educação Musical. Por fim, na terceira unidade, intitulada “Ecologia Acústica e Música”, objetivamos contemplar os laços entre a Paisagem Sonora percebida e a Música, assim como buscamos possibilidades de uso de sons do cotidiano na Educação Musical e na composição.

Os *Livros Educação Sonora* (2009) e *Ouvir Cantar* (2018), de Murray Schafer, trazem exercícios, dinâmicas e discussões para serem realizadas em grupo ou individualmente, abordando as questões práticas do que introduzimos teoricamente. As atividades propostas trabalham com o som, material utilizado por músicos e educadores musicais, mas de forma que leigos em Música possam ser incluídos nas atividades sem precisar de adaptações. A música, então, não é um fim, mas um dos meios para a educação. Esses dois referenciais foram as bases para a elaboração das aulas. Os 15 encontros foram organizados da seguinte maneira:

Narrativas de Ecologia Acústica e Educação Musical	
Aula	Conteúdo
1	Apresentação O que é Ecologia Acústica? Proposta da escrita de Diário de Sons
2	Conceitos chaves Ecologia Acústica(Paisagem Sonora, Escuta Ativa, Sinal, Ruído....) Introdução à obra de Murray Schafer e o World Soundscape Project
3	Comentários - Bernie Krause – A Grande Orquestra da Natureza e do artigo de Tato Taborda - Biocontraponto
4	Exercícios Schafer – Limpeza de Ouvidos Educação Musical e Ecologia Acústica Apresentação Cartilha RJ – Ecologia Acústica na Educação Musical Brasileira
5	Exercícios – Limpeza de Ouvidos Análise de leis municipais – investigamos as legislações vigentes nas diferentes cidades em que os alunos se encontram devido ao ensino remoto
6	Gravações – Edição de Áudio – Aplicativos, Gravadores, DAWs – Tutorial de uso do Reaper Instruções caminhadas sonora Texto - Caminhada Sonora de Hildegard Westerkamp
7	Caminhada Sonora Atividade assíncrona – cada aluno realizou uma caminhada sonora por um local se sua cidade, localidade, relatando em forma de narrativa sua experiência.
8	Discussão das Caminhadas e diários de som. Exposição das caminhadas e narrativas individuais.
9	Aula dedicada a discutir as repercussões do Júri da Boate Kiss quanto a questão da ecologia acústica – relatamos a fala de testemunhas e como podemos aprender e mudar nossa formação devido ao acontecido.
10	Comentários sobre exercícios/diários mantidos no dia a dia Filme O Melhor Som do Mundo
11	Discussão texto Barry Truax - Sustainability Tentativa de Improviso musical na Plataforma Meet

12	Iniciativas de Registros/Arte Sonora Discussão do Texto - A escuta da cidade/paisagem sonora: um exercício poético – Fátima Carneiro dos Santos
13	Discussão Diários e Registro de arte sonora Improviso na Plataforma Zoom
14	Pensando a Composição de Arte Sonora Discussão do Texto Ouvido Pensante ou Ouvido Neurótico? - Juliana Bastos
15	Mostra do grupo de Composições Arte Sonora

Tabela 1: Cronograma de Encontros

Buscando abordar a mais ampla gama de conteúdos sobre Ecologia Acústica e auxiliar na produção dos diários e peças de arte sonora,

Foram analisados diários de 11 participantes, na tabela a seguir são descritos de forma resumida, estes são:

Participante

DN	Músico nativista, violonista - final do curso
MB	Musicista, Professora e cantora – final do curso
MBE	Músico, tecladista, Interessado por produção musical e áudio - começo do curso
PC	Músico nativista, no final do curso
PK	Músico, cantor, tecladista, professor – começo do curso
RM	Músico, cantor, professor, compositor, violonista – final do curso
SJ	Músico, Militar – Final do curso
TH	Musicista, Professora, violonista – final do curso
TI	Músico – Final do Curso
VR	Músico – Bacharel em Canto, único não licenciando – Final do Curso

Tabela 2: Participantes

As aulas fundamentadas nas ideias de Schafer mudam alguns paradigmas das aulas tradicionais de Educação Musical, pois buscam o desenvolvimento da escuta e uma “formação integral do estudante, em que a esfera da experiência pudesse ultrapassar a concepção tradicionalista de que aprender música significa ler partitura e ser um excelente instrumentista” (BYLAARDT, 2014, p. 4). Ou seja, o foco é a escuta, sendo estabelecido um diálogo com a Ecologia Acústica. Dessa forma, a performance e a teoria musical (ou musicologia) não foram focos dessa disciplina.

Tratando das percepções — neste caso, a auditiva —, “o aluno em uma sala de aula, a partir dessa perspectiva, é chamado constantemente a ouvir os sons que o cercam e dar um significado a eles” (OLIVEIRA, 2014, p. 4). A busca por significado para os sons circundantes é uma das principais finalidades da disciplina. Pode-se aproximar essa busca por significado da formação de sentido à ideia de um processo que não é ensinado, parte de experiências pessoais de cada sujeito (JOSSO, 1991). A busca por significado é um movimento introspectivo diante do som escutado externamente. A metodologia de pesquisa-formação em história de vida tem a constante preocupação de que os autores dos relatos, narrando-se, cheguem a uma produção de conhecimento que faça sentido para eles, encontrando, assim, um projeto de conhecimento que ajude na sua constituição como sujeitos (JOSSO, 1999).

5.1 DIÁRIO DE SONS

Desde a primeira unidade da DCG, foi solicitada a escrita de diários de sons, utilizados como ferramenta no processo de escuta ativa de cada um dos alunos; posteriormente, foram utilizados como parte do processo de análise para a pesquisa. Utilizamos o diário na forma escrita e também com gravação de sons. É importante dizer que, no Grupo NarraMus, temos pesquisas similares, com dados de diários. Nas pesquisas de Corrêa (2018) e Leissman (2020), por exemplo, os participantes escreveram diários de experiências, relatando como participaram das aulas e como participaram das aulas e dos encontros. Na presente pesquisa, colocamos a proposta do diário de som, que não necessariamente é conectado com a experiência de aula — podendo ser fruto das reflexões das aulas —, mas depende de uma atitude de escuta ativa e do cotidiano de cada um.

O diário de sons é uma prática de aperfeiçoamento da escuta ativa e de registro. A escrita desse diário nos deixa mais conscientes dos sons circundante, de modo que buscamos, ativamente, o que colocar no diário.

Diários de sons e documentação própria de experiências acústicas através gravadores portáteis, iPhones, etc, podem ser benéficos focar a atenção nas experiências sonoras cotidianas. É da nossa experiência na Simon Fraser University que essas práticas prontamente iniciam um processo de aumento da consciência ambiental, benéfica não apenas para a

sensibilidade e abertura para música, mas também para a análise paisagem sonora em geral. (TRUAX, 2012, p. 4, tradução nossa).⁸

Truax coloca a ideia de documentação das experiências acústicas cotidianas através do diário de sons, no qual se escreve o que se ouve, e do registro sonoro por meio de aparelhos eletrônicos, gravadores portáteis ou telefones móveis — atualmente, todos possuem algum tipo de aplicativo de gravação. Essas atividades iniciam o processo de aumento da consciência sonora, criando um hábito de escuta ativa.

O diário opera sobre dois eixos: duração e intensidade. O diário se desenvolve em uma duração. A duração não é determinada no início (forma do “diário total” de certos diários íntimos, como aquele de Amiel) ou ao contrário esta é determinada por um contexto; o tempo de uma viagem, de uma pesquisa. A duração, que dá seu valor ao diário, se opõe à intensidade. Ora, em certas circunstâncias o diário pode deslizar de uma lógica de trabalho que se desenrola com o tempo (experimenta-se escrever uma página por dia sobre o tema que se explora), a uma forma de trabalho intensiva (em viagem, às vezes tem-se mais tempo que na vida cotidiana e, então se pode escrever dez e até quinze páginas por dia). Quando é intensivo, o diário tende para a narração. O diário é um procedimento de acumulação. Mesmo escrevendo apenas uma página por dia, no ano, o diário conta 365 páginas. Se um diarista escreve mais e em um período mais longo, se coloca então a questão do acesso aos dados acumulados. (HESS, 2006, s.p.).

O diário de sons tem a lógica de um diário de pesquisa. Não se trata de um diário total da vida de uma pessoa, mas de fragmentos coletados que, acumulados, retratam aquele momento de pesquisa e exploração de um tema. Há uma falta de distanciamento na escrita do diário, que é um ponto em comum com a escrita de correspondência: quando uma carta é escrita, é colocada no presente. A maior diferença entre o diário e a correspondência é a intenção de destinar a carta a alguém e o fato de o diário ser (em um primeiro momento) um escrito para si mesmo (HESS, 2006).

Todavia, pode-se notar que o diário, mesmo íntimo, é um escrito para o outro. Com efeito, mesmo se eu escrevo o diário apenas para eu mesmo ler, este “eu é um outro” (Rimbaud) entre o momento da escrita e o momento da leitura ou releitura. E é esta mudança que se operou em mim que eu avalio relendo meu diário. Da mesma forma que quando olhamos uma foto da

⁸ Original : Sound journals, and self-documentation of acoustic experiences with portable recorders, iPhones, etc. can also be beneficial in focusing one’s attention on everyday sonic experience. It has been our experience at Simon Fraser University (SFU) that such practices can readily initiate a process of increased environmental awareness that benefits not only one’s sensitivity and openness to music, but also to the soundscape in general.

nossa infância, nos reconhecemos e, ao mesmo tempo, avaliamos o quanto mudamos. O diário é uma escrita de fragmentos. A redação do vivido é sempre limitada. Não é possível dar-se conta de forma exaustiva do cotidiano. (HESS, 2006, s. p.)

A releitura das anotações permite a reconstituição de lembranças, a exploração do passado. A releitura de um diário de sons nos coloca em contato com a lembrança daquele evento sonoro, de como experienciamos o momento. Junto a uma ligação com a vivência atual, explora diferentes dimensões do que é escrito. Quando procuramos um antigo fragmento escrito em um diário, folheamos anotações passadas que influenciam a forma como percebemos o mundo hoje.

Sobre o diário, Schafer instrui que “gostaria que escrevesse nele alguma coisa todos os dias — notas a respeito de sons não habituais que tenha escutado, suas reações a eles, pensamentos gerais acerca do ambiente acústico, qualquer coisa que considera significativa” (SCHAFER, 2009, p. 38).

Para instrução do que escrever diariamente, podemos começar com as seguintes propostas (SCHAFER, 2009):

- Qual o primeiro som que você ouviu nesta manhã ao acordar?
- Qual foi o último som que você ouviu ontem à noite antes de dormir?
- Qual foi o som mais forte que você ouviu hoje?
- Qual foi o som mais bonito que você ouviu hoje?

No diário, podemos unir a proposta de Schafer (2009) com o conceito de memória, de Josso (2002). Schafer pede para que, nesse diário, seja descrita a experiência sonora mais memorável da vida de quem narra. Podemos avançar e pedir para que o participante escreva uma narrativa sonora da sua vida, focando em como diversos sons moldaram sua experiência e percepção.

Já com relação aos outros sons organizados, procuro tatear alguns afetos. Pensemos, por exemplo, em sonoridades que ouvimos na infância e que poderíamos reconhecer hoje em meio a uma multidão. Ele diz respeito a pertencimento e identidade e, num sentido amplo, pode ser relacionado também a investigações entre música e sinestesia. No momento em que lembramos do som, nos transportamos quase que automaticamente para aquele tempo reavivando relações sinestésicas que construímos - lembrar do som de alguém pode trazer junto, por exemplo, a lembrança do perfume da pessoa. O som que emitimos é a nossa voz, ar vibrado por nosso aparelho fonador, mas é também resultado de toda a nossa história cultural, familiar e social. (BASTOS, 2019, p.188)

Geralmente, temos momentos sonoros marcantes na infância, e a intenção dessa proposta será lembrar a trajetória com foco no aspecto sonoro. Como educadores musicais em formação, também é interessante pensar nos momentos musicais que foram marcantes para os momentos dessa trajetória de formação.

A riqueza das memórias musicais como desencadeantes de lembranças; a relevância dentro de um olhar de educação musical para relações com músicas que não se atêm somente a aspectos sonoros; as possibilidades que uma problematização dos aspectos pessoais e sociais envolvidos possam trazer na tentativa de aprofundar a reflexão dos professores. (LOURO; TEIXEIRA; RECK, 2016, p. 100).

A narrativa focada no aspecto sonoro pode servir de disparador para a construção de sentidos e para a reflexão dos participantes da pesquisa-formação. A partilha de impressões cotidianas colocadas no diário terá incentivo, com a ideia de que (em grupo) possamos examinar como cada um percebe a sua paisagem sonora particular. Após esse momento de partilha, poderemos classificar os sons, colocando-os em categorias — como originários da Natureza, de Humanos ou de Tecnologia —, determinando se foi um som produzido por si mesmo, por outra pessoa ou outra coisa, elencando quais sons cada participante considera agradável ou não.

A maioria das propostas de exercício colocadas por Schafer são pensadas para o ensino presencial. Como estávamos em regime remoto no semestre de realização da pesquisa, houve adaptações e busca por atividades mais interessantes para o momento. Souza (2018) fala sobre as dificuldades de ensino de Música a distância para o curso de Pedagogia. Quanto ao Ensino a Distância (EaD) e às tecnologias, podemos ver desafios que também se colocam para a presente pesquisa. Como relatado por Souza (2018), a ausência de vivências práticas é uma grande dificuldade do ensino de música a distância, fazendo com que aspectos teóricos sejam privilegiados. As condições limitantes de dar aula por meio de uma tela acabam dificultando inovações. A pesquisa de Souza (2018) foi realizada antes da pandemia, quando o ensino a distância era apenas uma modalidade alternativa. A partir de 2020, já passamos a ter uma maior aceitação e adaptação em relação a essa modalidade, uma vez que as aulas da UFSM ocorreram em formato remoto ao

longo de 4 semestres. Isso facilitou a questão da tecnologia, mas as maiores dificuldades do ensino remoto ainda permanecem.

Antes, saíamos para assistir a uma aula; agora, recebemos todos em casa. É uma nova trajetória virtual ou, como coloca Josso (2020), um real aumentado. Uma grande qualidade do ser humano é a adaptação. No ambiente virtual, conseguimos encontrar a possibilidade de partilha real. Por meio de reuniões on-line, experienciamos a voz de timbre metalizado, certas vezes com uma oitava abaixo soando junto com a original devido a erros de transmissão. A esquizofonia de Schafer é a norma. Nesse período de ensino remoto, não ouvíamos a voz de professores e colegas, mas aparelhos reproduzindo essas vozes. Portanto, o timbre da sala de aula mudou, passando a incluir os sons da casa de cada um, a qual também é um participante de todas aulas: barulhos de obra, pessoas que vivem junto e animais de estimação movimentaram as aulas. É interessante que, na proposta de Educação Sonora, estamos colocados em casa, no lugar onde passamos grande parte da vida.

A possibilidade de gravação da paisagem sonora se coloca ao lado da prática do diário de sons. Podemos relacionar a gravação de uma paisagem sonora à fotografia de uma paisagem. Para Delory-Momberger (2006), o ato fotográfico não remete a uma realidade objetiva. O fotógrafo não é um simples operador de imagens: a fotografia cria o que ela tenta apreender, fabricando mundos, podendo trazer momentos de epifania, passado e presente. Além disso, é uma página arrancada do real, de modo que não se faz uma fotobiografia somente com imagens, é necessário o texto. Assimilando essa ideia, podemos usar o registro sonoro de modo complementar ao diário de sons. O momento de redação do diário de sons continua sendo o primordial, com a criação de hábito de escuta; propomos que seja criado um banco de memórias para recordação, referência própria, complementada pela gravação, a qual pode definir um momento sonoro passado.

A gravação cria a possibilidade de elaborar narrativas sonoras com a manipulação de fragmentos sonoros, podendo ressaltar momentos e destacar eventos sonoros desejados para, então, contarmos uma história. Essas paisagens sonoras eletroacústicas podem conter narrativas similares às caminhadas sonoras, nas quais vamos de um ponto a outro. Essas montagens de paisagens sonoras podem sugerir lugares míticos do passado, recriando momentos e eventos ou reproduzindo algo do presente (TRUAX, 2012).

Como última atividade do semestre, solicitamos uma composição de Arte Sonora, usando as gravações de paisagens sonoras recolhidas durante o semestre ou novas gravações. A proposta ficou aberta à produção de diversas modalidades de exploração do som, e os alunos acabaram se fixando mais na produção de colagens de paisagens sonoras. Essa, entre outras, foi uma adaptação das propostas de escuta para o ambiente remoto. Como os participantes estavam em diferentes cidades, pudemos ter diversas paisagens sonoras e, unindo com a personalidade e as habilidades musicais próprias de cada um, tivemos resultados muito interessantes.

Outra possibilidade que encontramos no ambiente remoto foi a improvisação musical remota, contando com a latência e as dificuldades de conexão. Usando isso como parte da experiência, a sincronicidade não era possível; então, pensamos sobre como lidar com isso. Realizamos o exercício de improvisos em dois dias diferentes: primeiramente, pela plataforma Google Meet e, em um segundo momento, pela plataforma Zoom, o que mostrou que existem mais possibilidades para essa prática. Esse exercício buscou entender o som da sala de aula remota, tendo sido utilizados instrumentos acústicos, sintetizadores, objetos encontrados pela casa e vozes (tanto cantadas quanto da leitura de um texto).

5.2 NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS

As pesquisas (auto)biográficas têm se destacado entre as diversas metodologias que assumem a importância de lidar com a formação do professor em sua perspectiva de ser humano. Especialmente no que se refere a não dissociação de seus aprendizados em sua história de vida com a sua formação para o magistério. Dentro desta perspectiva, parece coerente buscar uma metodologia em Educação Musical dentro de um pensamento de pesquisa em Artes, no qual, por um lado, a formação de professores em Música se aproprie das pesquisas autobiográficas e, por outro, que as pesquisas em Educação Musical com este viés possam também somar esforços nas reflexões da pesquisa na área de Educação. (LOURO, 2013, p. 480).

À perspectiva da metodologia narrativa, Louro (2016, p. 9) traz a ideia de que “as metodologias (auto)biográficas parecem muito apropriadas por sua busca em dialogar com os professores, ao mesmo tempo ouvindo a singularidade de suas vozes e procurando a presença do coletivo naquilo que dizem”. A possibilidade de se narrar e de ouvir as narrativas de seus pares é muito valiosa para professores em exercício e professores ainda em formação. Como entendido por Louro (2013), o

professor de música “se narrar” mostra ser uma metodologia que ajuda a compreender a relação entre a história de vida e o fazer-se professor, ao mesmo tempo em que é mantido um olhar sobre os questionamentos mais amplos da Educação Musical.

Nessa perspectiva, as narrativas de si se apresentam como mecanismo de reflexão e também de enfrentamento de situações em constante transformação, tendo em vista que as relações estabelecidas entre professores e alunos não se encerram ou são determinantes por uma só experiência. Ainda que se trabalhe com o mesmo grupo de alunos, articulam dentro da sala de aula atores com outras experiências e vivências, transformando-os e exigindo que professores se adaptem ao contexto vivido. (RECK; LOURO; RAPÔSO, 2014, p. 127).

Para registro das aulas e interpretação dos resultados, foi utilizado o método dos diários de aula, que consistem em “escritos autobiográficos em que professores narram seu cotidiano através do diálogo e das memórias de suas práticas” (LOURO; TEIXEIRA; RAPÔSO 2014, p. 25). Para autoanálise do professor, os diários de aula servem como meio de interpretar, posteriormente, as situações ocorridas na prática, com distanciamento das necessidades emergentes que ocorrem na sala de aula. Assim, o professor pode relembrar o seu exercício profissional e refletir sobre ele, de modo que os diários de aula acabam funcionando como ferramentas de preparação para situações que ocorrem na atividade docente. Ressaltando que a ferramenta “diário de aula produz afetos ao ser produzido, lido” (OLIVEIRA, 2014, p. 113), ela traz a primeira reflexão na sua confecção, no momento em que se escolhe o que relatar, e outras reflexões em análises posteriores.

Maffioletti e Abrahão (2016, p. 50) prosseguem, assim, no seu processo de análise das narrativas:

A leitura integral do material produzido permitiu identificar as temáticas tratadas e os contextos onde elas se situam. A seguir, procuramos sintetizar as observações, nomeando ou dando o mesmo título às temáticas que se aproximavam e um título diferente àquelas que deveriam formar um outro grupo. Assim que foi feita essa separação, pudemos nos dedicar longamente ao exame das especificidades de cada grupo de narrativas. Esse procedimento foi um processo de associação/relação que permitiu identificar certas regularidades no modo como os estudantes se referiam às suas experiências musicais.

A leitura segue com o foco voltado à identificação das subjetividades implicadas em cada narrativa e buscando as dimensões importantes da vida das

peças que ali se narraram, na ideia de uma “formulação de um sentido mais amplo, para entendermos como são construídas, pelos alunos, as significações acerca de si mesmo sobre suas experiências com a música por meio de narrativas”(MAFFIOLETTI; ABRAHÃO, 2016, p.50). Assim temos que

[...] os modelos de análise e interpretações (auto)biográficas estão calcados nas interpretações que os sujeitos fazem de si mesmos. Isso quer dizer que o que interessa ao pesquisador é, tão somente, a reconstrução que o colaborador da pesquisa faz, no ato de contar determinados episódios de sua vida. E, na perspectiva da biografização, é esse contexto que vale a pena desvendar, e não para além dele. (ABREU, 2017, p. 212).

Quem se narra aparece como especialista ou teórico de si. Então, aí temos o que é interessante um pesquisador na área de narrativas em educação musical questionar: como cada pessoa se relaciona com a música e como a música se entrelaça com sua história (ABREU, 2017)? Ou, mais propriamente em relação ao trabalho com paisagem sonora, como cada pessoa percebe os sons do seu mundo?

Para a interpretação do que se ouve ou se lê sobre o que é narrado pelo outro através de uma entrevista ou diário, Delory-Momberger (2012) faz a pergunta: “o que se faz com essa palavra do outro?”. Como se analisa isso? A autora esclarece essa dúvida por meio de quatro categorias de análise:

1) Formas do discurso: as relações que os sujeitos estabelecem entre os discursos que produzem de si para agir biograficamente: a) narrativo; b) descritivo; c) explicativo; d) avaliativo;

2) Esquema de ação: atitudes que os sujeitos adotam de forma recorrente na sua relação com as situações e acontecimentos e na forma como agem e reagem: a) agir estratégico; b) agir progressivo; c) agir arriscado; d) agir na expectativa;

3) Motivos recorrentes ou *topoi*: tematizam e organizam a ação do relato, agindo nele como lugares de reconhecimento e chaves de interpretação da experiência. No *topoi*, os entrevistados constroem sentidos de si;

4) Gestão biográfica dos *topoi*: ocorre a confrontação e a negociação entre os *topoi*, assim com disposições e restrições de recursos pessoais e coletivos com tomadas de posições avaliativas, em que os sujeitos ajustam sua ação com a realidade.

Zabalza (1994 *apud* LOURO; RECK, 2017 p. 204) conceitua dilema como “todo o conjunto de situações bipolares ou multipolares que se apresentam ao

professor no desenrolar de sua atividade profissional”. As situações caracterizadas como dilemas são chave para a escrita e análise dos diários de aula. Zabalza (2004) propõe cinco etapas para a análise dos diários:

- 1) Construir a impressão geral dos diários (fazer uma leitura completa);
- 2) Analisar os padrões e as repetições;
- 3) Identificar os pontos temáticos que vão aparecendo e fazer uma leitura transversal;
- 4) Analisar qualitativamente os elementos explícitos e implícitos da informação do diário;
- 5) Identificar os dilemas profissionais e pessoais que aparecem no diário.

A análise se dará em duas partes: i) no estudo dos meus registros dos encontros com educadores; e ii) nas narrativas e no diário de sons dos participantes.

5.3 TEORIA FUNDAMENTADA

A Teoria Fundamentada (TF) serviu como um processo para a análise dos diários de som. Ela foi adotada para a interpretação dos diários, separando e categorizando os eventos encontrados nos diários. Esse processo é útil para a análise de um corpo de dados extenso. Glaser e Strauss, em 1967, publicaram *The Discovery of Grounded Theory*, em português *A Descoberta da Teoria Fundamentada*, um método para construir “categorias analíticas a partir dos dados e, por conseguinte, respeitar o fenômeno seguindo as indicações que provêm do mesmo; e a possibilidade de conjugar pesquisa empírica com reflexão teórica” (TAROZZI, 2011, p. 13). A TF pode ser usada como metodologia, pois lida com um conjunto de técnicas e procedimentos de análise e interpretação que traz rigor à pesquisa qualitativa.

Tarozzi (2011, p. 28) destaca que “a teoria enraizada (fundamentada) se contrapõe ao método hipotético-dedutivo de pesquisa e propõe um método, também empírico, para produzir rigorosamente uma teoria através de uma abordagem indutiva”. Ou seja, a Teoria Fundamentada busca o aprofundamento crítico enraizado nos dados empíricos a partir do método indutivo. Podendo ser percebida como abordagem ou como método, a TF busca construir indutivamente uma teoria completamente baseada nos dados, através da análise qualitativa desses dados.

O método da TF começa com a codificação inicial. Lendo e relendo os dados, o pesquisador começa a identificar categorias sem ter em mente conceitos preconcebidos (GLASER, 1978). É preferível não definir um referencial anterior à codificação, entendendo que o processo de codificação fará com que uma teoria se mostre a partir dos dados de forma indutiva. Ler e reler os textos — no caso, os diários — é o primeiro passo do processo da TF para, então, começar o processo de codificação, no qual os dados são classificados. Primeiramente, ocorre a codificação aberta, e observando os dados em todas as direções possíveis, podemos analisar “palavra por palavra”, “linha por linha” ou “incidente por incidente”. Para os diários, escolhemos a codificação “incidente por incidente”, crendo que esta é mais adequada para os dados coletados.

Após essa codificação inicial, passamos para a codificação focalizada, buscando encontrar relações entre os códigos já categorizados; agora, já é possível tecer compreensões teóricas mais aprofundadas (TAROZZI, 2011). A codificação dos dados produz categorias analíticas, e “as relações delas extraídas nos fornecem um instrumento conceitual sobre a experiência estudada”, culminando “em uma ‘teoria fundamentada’ ou em uma compreensão teórica da experiência estudada” (CHARMAZ, 2009, p. 16).

Para definirmos uma categoria de codificação, temos uma seleção de incidentes que se mostra relevante o suficiente para ser considerada como algo em si, trazendo reincidências caracterizadas por repetição de momentos ou de escutas, por exemplo. As categorias, então, se colocam como elementos conceituais da teoria e criam relações entre si, geram conceitos e proporcionam hipóteses para a teoria (GLASER, 1978).

Seguindo o processo da TF, após a codificação, temos a redação dos memorandos, documentos nos quais se reflete criticamente sobre os dados. Os memorandos representam o registro da pesquisa e de seu progresso analítico (CHARMAZ, 2009), emergindo como as reflexões do pesquisador diante dos dados encontrados. Após esse momento, as categorias encontradas na codificação podem ser refinadas e repensadas, definidas como mais ou menos importantes em suas relações.

Seguimos, então, para a amostragem teórica, fase em que buscamos dados para construir ideias provisórias:

A amostragem teórica visa a buscar dados pertinentes para desenvolver a sua teoria emergente. O principal objetivo da amostragem teórica é elaborar e refinar as categorias que constituem a sua teoria. Você conduz a amostragem teórica ao utilizar a amostra para desenvolver as propriedades da(s) sua(s) categoria(s) até que não surjam mais propriedades novas. (CHARMAZ, 2009, p.135).

A TF, por fim, busca derivar das comparações dos dados para chegar à construção de abstrações, estudando o específico e o geral dos dados para encontrar as conexões entre eles. Essa interpretação imaginativa desperta novas perspectivas, proporcionando teorias além do óbvio (CHARMAZ, 2009).

Há alguns critérios para avaliar os estudos da Teoria Fundamentada: credibilidade, originalidade, ressonância e utilidade. Elencando os critérios, temos:

Credibilidade

- A sua pesquisa conseguiu obter uma familiaridade íntima com o ambiente ou o tópico?
- Os dados são suficientes para satisfazer às suas afirmações? Considere o alcance, o número e a profundidade das observações contidas nos dados.
- Você fez comparações sistemáticas entre as observações e entre as categorias?
- As categorias cobrem uma ampla variedade de observações empíricas?
- Existem conexões lógicas fortes entre os dados coletados e o seu argumento e a sua análise?
- A sua pesquisa apresentou dados suficientes relativos às suas afirmações de modo a permitir que o leitor formule uma avaliação independente, e *concorde* com as suas afirmações?

Originalidade

- As suas categorias são novas? Elas oferecem novos *insights*?
- A sua análise apresenta uma nova interpretação conceitual dos dados?
- Qual é o significado social e teórico deste trabalho?
- De que maneira a sua teoria fundamentada questiona, expande ou aprimora as ideias, os conceitos e as práticas correntes?

Ressonância

- Você conseguiu revelar tanto os significados pressupostos quase imperceptíveis quanto aqueles instáveis?
- Você esboçou as conexões entre as coletividades ou as instituições maiores e as vidas individuais quando os dados sugeriam esse procedimento?
- As categorias retratam a plenitude da experiência estudada?
- A sua teoria fundamentada faz sentido para os seus participantes ou para as pessoas que compartilham as mesmas circunstâncias? A sua análise oferece-lhes *insights* mais profundos sobre as suas vidas e os seus universos?

Utilidade

- A sua análise oferece interpretações que as pessoas possam utilizar em suas vidas cotidianas?
- As suas categorias analíticas sugerem processos gerais?
- Nesse caso, você analisou esses processos gerais quanto às suas implicações tácitas?
- A análise pode incentivar novas pesquisas em outras áreas substantivas?
- De que modo o seu trabalho contribui para o conhecimento? De que forma ele contribui para a criação de um mundo melhor? (CHARMAZ, 2009, p. 244-245)

Aqui, apresentamos os códigos utilizados durante o processo de leitura dos diários de sons e diários de aula; tais códigos foram usados para as análises dos dados. Seguem os nomes dos códigos com uma breve descrição.

Nome do Código	Descrição
Ambiente negativo/ambiente positivo	Códigos que se relacionam entre si, impressões positivas e negativas que os participantes tiveram de um evento sonoro.
Cidade	Sons urbanos, característicos da cidade, vizinhança, comparações entre diferentes cidades.
Educação sonora	Percepções que se relacionam com a ecologia acústica e temas vistos em aula, percepções que se abrem em relação ao som.
Família	Sons da família próxima, sons da casa.
Intensidade Sonora	Força ou intensidade percebida de um som.
Máquina	Sons provocados por máquinas (não veículos).
Música	Escuta de música .
Nostalgia	Relações nostálgicas trazidas por algum som.
Paisagem Sonora e Música	Relações percebidas entre a paisagem sonora e o conhecimento musical do participante.
Pandemia	Identificação de sons característicos da pandemia.
Silêncio	Ausência total ou relativa de sons.
Natureza	Percepção de sons da natureza, fenômenos naturais, animais, etc...
Termos Visão	Uso de termos referentes à visão para se referir a um som.
Veículos	Presença de ruído de algum tipo de veículo.

Durante a análise apresentada a seguir, nem os todos códigos foram explicitamente utilizados. Alguns podem ser considerados de suporte, sendo códigos que ajudaram para a análise de dados e que funcionam como satélites para códigos primários. A análise de dados foi realizada com o suporte do Software Atlas.Ti.

6 ANÁLISE DE DADOS

As aulas da disciplina aconteceram no segundo semestre letivo de 2021 da UFSM, que ocorreu entre outubro de 2021 e fevereiro de 2022. As aulas foram realizadas de forma remota pela plataforma Google Meet e gravadas, podendo ser usadas como material para interpretação das narrativas. Os alunos da disciplina mantiveram diários de som, em que anotaram percepções do cotidiano e incluíram tarefas solicitadas durante o semestre. Eu também mantive diário de som, além dos diários de aula dos encontros que tivemos.

Foram 16 alunos matriculados, com a evasão de 6, que reprovaram por faltas — soube que isso foi algo recorrente no período ensino em Regime de Exercícios Domiciliares Especiais (REDE), regime de ensino a distância assumida pela UFSM durante a pandemia de Covid-19 e a suspensão das atividades acadêmicas presenciais. Dois outros alunos não compareceram em parte das aulas, mas entregaram os trabalhos pedidos e assistiram às aulas de forma assíncrona, pelas gravações, o que era permitido durante o ensino em REDE. Essa foi uma peculiaridade do momento, pois foi possível assistir às aulas gravadas e tomar conhecimento dos conteúdos discutidos, mas sem interação com a turma. Tivemos, então, 8 alunos que compareceram de forma regular e entregaram todos trabalhos.

Atrevo-me a dizer que, com esses participantes, criamos uma “comunidade de aprendizes”, como Schafer (2011, p. 265) postula, criando um ambiente em que era permitido experienciar o som. Arroyo (2000) destaca a centralidade do convívio humano na formação, ressaltando como um clima de interação possibilita que pessoas aprendam umas com as outras; sendo professores ou colegas, esse convívio é fundamental para o aprendizado. Essa comunidade de aprendizes atravessou as aulas e o grupo do Whatsapp que formamos para termos contato mais direto. Diversas vezes, esse grupo foi utilizado fora do horário de aula como um espaço para partilha de sons gravados, vídeos encontrados na internet e curiosidades sobre temas que vimos em aulas ou adjacentes. Eu ficava com receio de ultrapassar algum limite e, como docente orientado, ser o “professor que manda recados fora de horários de aula” ou algo que o valha. No entanto, a iniciativa de trocas de mensagens sempre partia dos alunos.

Apresento, a seguir, a análise dos dados coletados durante a formação.

6.1 ENCONTROS REMOTOS

Relato uma Impressão da Professora Ana, que ressalta a possível angústia de realizar uma atividade de escuta, de ficar em silêncio, se propor a atividade para uma turma, por exemplo de ensino fundamental, escola regular, o que é verdade, acho que a proposta de sentar e ouvir é algo a ser criado, não pode ser a primeira atividade proposta para uma turma acostumada a falar. A Professora Ana fala sobre como que redução sons também tem a ver com a redução de atividades. Uma maneira que o som age de uma forma de quebrar o pensamento da vida moderna. (Entrada do diário de aula dia 22/10/2021).

A educação sonora tende a agir não só como educação musical, mas como uma ideologia de vida. Westerkamp (2015) fala sobre a natureza disruptiva da escuta: escutando, estamos em um estado de contínua percepção do agora — e muito importante, fazemos isto de forma ativa. Tirar um tempo para escutar é contra a ideia estabelecida na cultura capitalista de trabalho, uma cultura de busca, numa sociedade em aceleração.

Tal tarefa pode ser complicada de realizar exatamente pela natureza da nossa sociedade: precisamos estar nos mexendo para manter um padrão de vida aceitável. Creio que aí é um papel importante da educação, tirar esses momentos para parar e escutar, já que é cada vez mais complicado ter espaço para tal tarefa em outros momentos da nossa vida.

Discussão interessante sobre o que o sino representa em cada comunidade, como percebemos a força ou não da igreja. Abaixo-assinados para parar os sinos se tornam realidade em algumas cidades, temos outros pontos de força, como do comércio, que tomaram conta da força da igreja? Em uma comunidade rural, como da prof. Ana o sino tem seu local de escuta, representa sinais para aquela comunidade, PARTICIPANTE AB comenta sobre o RJ onde o abaixo-assinado contra o sino falhou, citando como uma vitória da cultura da comunidade sobre “pessoas novas”, talvez um novo centro de influência em uma antiga comunidade. O que se passa em cada uma dessas disputas sonoras? (Entrada do diário de aula 5/11/2021).

A agência que uma comunidade tem sobre os sons que a circundam vai muito ao encontro do conceito de Ruído Sagrado, de Schafer. O poder da igreja começa a ser questionado, assim como a rotina de seu sino. O porquê de começar a ser questionado tem a ver, talvez, com um incômodo ao descanso, de trabalhadores que já têm poucos momentos de descanso. A comunidade buscar uma definição sobre o que acha mais importante em sua paisagem sonora é tremendamente importante, considerando claramente as causas e as consequências dessas decisões.

Em uma discussão seguinte, na mesma aula, levantamos o ponto de que a atividade de Escuta, algumas vezes, visa aos sons considerados agradáveis, bonitos, sons da natureza, por exemplo. Creio que entrar somente nesse âmbito cria uma percepção errada do que pode ser alcançado com um diário, e essa foi uma questão que levantei diversas vezes durante a formação: não devemos usar essas ideias como algo para um “relaxamento”, por exemplo, que por diversas vezes acaba sendo a primeira impressão, mas como um local de atividade e ativismo.

Considerando nossa possível agência sobre os sons, temos que preservar sim os sons da natureza, mas esses já estão prontos. Nossa tarefa é escutá-los e buscar sua preservação. Onde temos mais agência são os sons da chamada antropofonia, os podemos buscar diminuir ou mudar, pois eles trazem uma sobrecarga de sons ou locais inadequados; nos sons da natureza, nossa maior atividade seria buscar a manutenção dos já existentes.

Deixo, a seguir, uma reflexão extraída de um diário de aula, sobre o momento de escrita do diário:

Pensando no que é o momento de escrita do diário... qual som é “digno” de ser colocado? De alguma maneira sabemos, mesmo não sabendo explicar, algo que chama a atenção e se coloca digno de ser lembrado, pensado, alguns dias nada parece entrar na categoria, mas outros dias percebemos diversas coisas, tem a ver com nós, com o mundo, mais com nós ou mais com o mundo?

Se relaciona com o hábito de escrever, de escutar, também com a condição de se estar bem e aberto a escrever e escutar... não somente o que acontece no mundo em um determinado dia, então, a disciplina faz parte mas também a questão de estar aberto a receber. Difícil ainda dizer o que é um momento digno de se colocar no diário.

Hipóteses:

Ineditismo – som não ouvido naquele local;

Surpresa – algo inesperado acontece – pode ser um som forte ou algo ocorrendo como um plástico que se arrasta no chão, fora do lugar;

Força – som extremamente forte;

Sentimental – nostalgia, sons que nos remetem a outros momentos, chuva e sua sensação de paz vem de onde?;

Associação com temas colocados em aula – aí temos alguma ação sobre o diário, é um receio influenciar escritas com temas que coloco, associação com novas referências aprendidas;

Reação estética – sons bonitos ou feios – sons que agradam a quem ouve ou não;

Interesse ecológico – som que tem alguma conexão com o meio ambiente

Imitação – Mimetismo – associação de um som com algo diferente de sua fonte,

Ressonância – sons com a ocasião vento se chocando, frequências que ressoam em salas objetos que eventualmente fazem um som específico – madeira estralando pela temperatura

A procura por uma definição do que cria o momento da escrita do Diário de Som é uma relação de autoentendimento, em que todas as variáveis colocadas têm a ver com a questão pessoal de cada um, seus referenciais, sua trajetória.

Ou seja, a organização da narrativa musical, na biografia músico-educativa, já pressupõe um processo reflexivo, através do qual escolhas são tomadas – o que narrar? Por que narrar *isso* e não *aquilo*? É relevante, tendo em vista o objetivo deste trabalho biográfico? –, seguindo-se da partilha e escuta de outras narrativas – aproximações/distanciamentos entre si-outro, outras lembranças e significados – na qual novas interpretações se costuram às narrativas iniciais e, muitas vezes, iniciam um novo processo reflexivo. (ALMEIDA, 2021. p.109)

Então, a escuta e a escrita vêm como parte dessa história, um som nostálgico é a face mais óbvia disso, mas também se mostra em por que alguém foca nos sons dos pássaros ou do portão de casa procura ouvir intervalos na paisagem sonora ou percebe um bloco de sons. A narrativa serve para refletir sobre esses momentos e se apropriar deles. Como "não fazemos narrativa porque temos história, mas temos história porque fazemos narrativa" (DELORY MOMBERGER, 2014, p. 37), os sons do diário vão criando forma e criando sentidos.

O professor-pesquisador tem o desafio de transformar problemas do cotidiano em problemas científicos. Analisar o fenômeno isolando-o, fragmentando-o e imobilizando-o de uma maneira artificial não seria condizente com o procedimento desta pesquisa, [...] que tudo está em movimento e, portanto tudo será colocado sobre o plano do diálogo e da vida. Se assim não fosse, estaria recortando parte de um todo em movimento, e ao tentar encaixar essa parte novamente no todo, ela já não caberia mais, e a reflexão sobre ela ao final do trabalho já estaria sem efeito. (PASTORELLO. 2005, p. 219).

Na aula do dia 17/12/2021, discutimos um tema que estava em voga à época. O encontro aconteceu uma semana após o término do júri da Boate Kiss. A tragédia que vitimou 242 pessoas e deixou 636 feridos é uma marca da cidade de Santa Maria. No desenrolar dos depoimentos e clima da cidade, percebi o quanto os temas que estudamos na disciplina estavam evidenciados na tragédia. Retiro do diário de aula fatores que listamos em aula como causas da tragédia:

Superlotação, falta de informação sobre tratamento acústico – a poluição sonora que causou alterações na estrutura da boate, alterações incorretas, realizadas sem conhecimento técnico, negligência por parte dos donos e autoridades – condições do local de saída e acionamento de artefato pirotécnico em local fechado. Cronologicamente, começa com reclamações de vizinhos sobre a poluição sonora, temos então um projeto acústico que não é concluído, espumas são colocadas sem a devida recomendação de um especialista. Eventos corriqueiros que resultam em algo que é muito maior. Uma cultura que fez a tragédia acontecer? Como nós, como professores, poderemos tratar tudo isso para evitar? Será que não está acontecendo novamente com a pandemia? (Diário de Aula, 17/12/2021).

Não pretendendo agir como fiscal do julgamento ou algo assim, somente analisar o que pudemos retirar do que ouvimos, relatando, principalmente, o que foi colocado pelo engenheiro acústico Pedroso, que testemunhou no júri do caso. Outro fator importante colocado em aula é o lugar do músico nessa tragédia: temos condenadas duas pessoas ligadas à banda Gurizada Fandangueira, que tocava na casa noturna, papel que alguns consideram comum para o músico que toca música popular, como temos em parte dos alunos.

Temos 2 pessoas da banda, cantor e um roadie, culpados, presos atualmente. O músico tem uma permissão para exercer sua arte, sua estética, no caso tocando para diversão de pessoas, totalmente normal, algo que sempre aconteceu na história da música, nossa profissão de músico foi violada com isso? Qual a responsabilidade que temos com exercer nossa estética, não foi o som que causou a tragédia, sim um artefato pirotécnico, parte do show da banda, o porquê disso ser usado, a intenção da sensação causada no público é puramente estética. Mas quais condições deveria ter um local para receber essa apresentação? Talvez essa escolha estética possa ser julgada no mundo como algo supérfluo, secundário, mas após uma tragédia dessa magnitude se mostra exatamente o contrário. (Diário de Aula 17/12/2021).

Em relação mais direta com o tópico de Ecologia Acústica, encontramos a colocação de espumas inadequadas para o isolamento acústico. Espumas projetadas para evitar reflexão do som, efeito que a onda sonora realiza ao encontrar um obstáculo, no qual se choca e reflete para outra direção. A espuma evitaria, em partes, essa reflexão e não evitaria a propagação do som para o lado exterior. Como colocado no projeto realizado pelo especialista em acústica, o que evitaria essa propagação é algo sólido, paredes de tijolo ou pedra, por exemplo.

Nada me tira que um conhecimento maior do que o som traz poderia evitar algo, são tantos erros com o que temos estudado, que estamos envolvidos, com temas que engenheiros e arquitetos também lidam que é difícil não pensar nisso, temos uma responsabilidade de que isso não se repita, será que a tragédia foi suficiente para essa educação? Para reorganizar nossa noção de responsabilidade quanto ao conforto acústico, à lotação de uma casa noturna, ao isolamento devido, a responsabilidade quanto ao acionamento de artefatos pirotécnicos. O que seria evitado com um real tratamento e uma real preocupação com o som, havia alguém incomodado com o som excessivo da boate, isso não deveria acontecer. Pessoas deveriam poder dormir em seus quartos com silêncio, o engenheiro diz que havia medição de 52db quando deveria haver 35db no horário de silêncio. Porque o isolamento acústico foi desconsiderado? Uma boate ganha dinheiro vendendo ingresso e bebidas, comidas, para tanto promete diversão, espetáculo. Se a música, o espetáculo, está no ponto central da maioria desses estabelecimentos, o tratamento acústico também deveria,

ainda mais em um ponto central, esses locais têm que ter consciência de sua condição acústica, de sua influência na vizinhança. Desde a escolha do local, e após a escolha em como isso será mudado. Quem reclama não deve ser constrangido, está em seu direito. (Diário de Aula 17/12/2021).

Transcrevo, aqui, um diálogo entre dois alunos que comentam a possibilidade de mudança, principalmente quanto à negligência, e o papel da educação diante desses desafios da atualidade:

– Acho que muito do que a gente falou vem da gente questionar a cultura que está inserido, porque aí tu vai completamente contra a maré, tá todo mundo falando, “mas isso é normal, isso é normal” porque já tá estabelecido, já ficou nisso, vão te ver como um estrangeiro, uma ameaça, algo do tipo.

– Um quebrador de tabus.

– Exato, vão te ver como quem quer incomodar, quem vem encher o saco., muito da educação é isso, o cara ver outros pontos de vista.

– antes de tu querer mudar a tua cultura ou a do outro, o primeiro passo para conseguir mudar algo é tentar normalizar a mudança.. viu pode mudar, não tem problema mudar de opinião, perceber que o que faz é errado e entender que pode mudar, talvez esse seja o papel da educação nesse momento.

– Aí o cara viaja, daí vê, que aprendizado é mudança de comportamento. A cultura não quer ser mudada, tá ali já tá tudo certinho.. (Gravação de aula dia 17/12/2021).

A aula tratando o tema da Boate Kiss não estava planejada no cronograma da disciplina, mas foi impossível ignorar o tema passado o julgamento. Isso não está colocado no diário, mas acho que seria uma falha não falar sobre os temas que foram discutidos no momento da aula. Em um certo momento, foi colocado que não há “monstros” na criação dessa tragédia:

Esse negócio da tragédia, tem coisas macroenvolvidas que levaram a isso, não é tipo assim, fulano e fulano se juntaram para fazer um crime, não é tão simples não é algo assim é muito mais problemático, cultura da negligência... pessoas querendo e aceitando se juntar, superlotação, etc, não sei como era antes, mas é um negócio difícil de chegar a uma resposta final, sempre vai dar esse sentido de não resolvido. (Gravação de aula dia 17/12/2021).

Os diálogos da aula, inclusive, ajudaram-me a elaborar algumas percepções que tive sobre a tragédia e o júri. Em um momento da aula, coloquei como Adorno (1995) traz em *Educação após Auschwitz*:

A exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. De tal modo ela precede quaisquer outras que creio não ser possível nem necessário justificá-la. Não consigo entender como até hoje

mereceu tão pouca atenção. Justificá-la teria algo de monstruoso em vista de toda monstruosidade ocorrida. (ADORNO, 1995, p. 119).

Após o ocorrido em 27 de janeiro 2013 em Santa Maria, creio que uma exigência da educação — e da educação sonora — é a não repetição de uma tragédia como a da Boate Kiss. Como educadores musicais, devemos ter a consciência de que precisamos abordar temas que foram negligenciados no processo que levou ao acontecimento do fato.

Na última aula dos encontros, escrevi uma reflexão sobre os momentos.

Dia de agradecimentos, fiquei emocionado com o que falaram, relataram que achavam um bom horário da semana como um alívio da rotina das aulas, uma possibilidade de ser escutado. Tinha inclusive uma relação com alguns alunos que faziam antes uma disciplina teórica e como estava sendo pesada e logo após teriam nosso encontro, que aparecia como escape.

Passado o tempo e as ESCUTAS que tivemos vi que se criou algo, um ambiente de escuta, de todos os tipos e essa palavra ficou a mais importante. LISTEN diz Schafer na foto do grupo do whatsapp que criamos para trocas de informações, este foi uma das boas surpresas do semestre, as disponibilidades que se fizeram neste grupo de whatsapp. Podendo compartilhar, vídeos, áudios, ideias, nunca incentivei isso, me surpreendia quando acontecia e não sabia bem como reagir, é surpresas que recebia em horários inesperados, espero que tenha se tornado mais ou menos real a máxima de Schafer de fazer um “plano de estudos para você e ver quem vai atrás” creio que consegui ótimas pessoas para irem atrás, dedicados, trouxeram para mim uma possibilidade que esses estudos são reais e potentes, tem que se explorar mais o lado de ecologia acústica da educação musical, vejo mesmo dentro de mim um receio com isso.

Medo do novo, de se expor como tão diferente, o que vemos nessas composições, creio que quem mais teve medo de se expor acabou indo para um lado um pouco displicente. Não quis realmente pegar no pé porque sei que a proposta não é para todos, e mesmo que se pouco mais prestem atenção na paisagem sonora do mundo isso é válido, e faz parte, não é pessoal. Aprendizados de professor que tive através do diário. As composições que realmente fizeram me surpreenderam, porque são Música boa, criadas com sons do cotidiano, ou são peças sonoras que nos trazem uma indicação e poder possibilitar essa oportunidade para criação disso para professores em formação me realizou.

Exploramos os sons, exploramos as escutas. ESCUTAMOS, uns aos outros, ao mundo. Tudo através do Google Meet, acho que foi interessante fazer a formação por essa plataforma, como ouvimos esse mundo remoto, o microfone que abre e cria uma expectativa, a pessoa que apresenta um trabalho sem ver ninguém, só ouvindo.

Não sei descrever direito em palavras o que senti, essa semana na apresentação em uma escola que leciono fui pedido para ser apresentado como professor em uma palavra que me descreveria. Falei que sou professor de música, que segue geralmente com a seguinte questão “de que?”, questionando qual instrumento eu ensino, como se a música se encontrasse dentro de um violão por exemplo. Agora sei que minha resposta a essa questão é “de ESCUTA”. (Diário de aula dia 18/02/2022).

6.2 DIÁRIO DE SONS

Os alunos realizaram registros de diários de sons durante o semestre, produzindo registros escritos e gravados. Com os registros gravados, realizaram uma composição de arte sonora ao fim do semestre. Os diários de sons foram os dados coletados que mostraram a reflexão dos participantes diante dos sons que

escutavam em seu dia a dia. Em sua coleção, formam uma sinfonia de sons do cotidiano.

A análise foi feita através do processo da Teoria Fundamentada, lendo e relendo os diários, definindo códigos. A codificação foi realizada incidente por incidente, som por som, ou objeto sonoro por objeto sonoro. Foi decidida essa abordagem por se mostrar a mais condizente com o material recolhido nos dados. Podemos ver, por exemplo, quantas vezes o som de um avião foi colocado em diários, e esse mesmo som surge com diferentes conotações.

O som pode despertar memórias nostálgicas, impressões sobre o mundo, julgamento estético; outras vezes, o som só é relatado, notado. Vemos essas diferenças nas escritas dos diários, nas quais temos diferentes abordagens. Alguns participantes colocaram suas impressões de maneira articulada, até metafóricas, interpretações do mundo através do som. Relataram consciências tomadas com a escuta, um som equivale a uma ideia. Em outros casos, o som vem sozinho. Como relato, a consciência do som não passa para o papel, temos um som equivalendo a uma entrada no diário, temos abordagens de entradas nos diários de som que diferem da descritiva para a listagem.

Durante a exposição da tarefa, as impressões dos participantes sobre os sons foram pedidas e incentivadas, ideias, lembranças, referências ou inspirações que aquele som poderia trazer; portanto, a escrita de somente uma lista de sons não era o desejado. Considero que essa forma mais quantitativa atende ao pedido em parte; o exercício de escuta estava sendo feito, a escuta ativa estava sendo praticada, a posterior reflexão não foi colocada no papel, então, se aconteceu introspectivamente, não saberemos. Para o participante e para o exercício, a prática da escuta ativa era o mais importante, a qual creio ter acontecido: houve reflexão (mesmo que inicial) sobre as paisagens sonoras escutadas, e isso também indica diferentes níveis de percepção dos diferentes participantes sobre os sons escutados no dia a dia.

A coleta dos dados se confunde com a disciplina, pois o diário de sons foi coletado durante esse período. Quanto à disciplina em si, notei que cabe uma comparação com a disciplina de “Teoria e Percepção” encontrada em períodos iniciais das graduações em música, na qual o treinamento de escuta visa à identificação de intervalos, acordes e progressões, em uma ordem crescente de complexidade. O mesmo ocorreu aqui com a percepção da paisagem sonora —

claro que com conseqüências diferentes. Temos um nível de complexidade que vai do perceber um som cotidiano, somente identificar sua presença, notar algo que sempre esteve ali ou algo novo que chamou a atenção, que, com o decorrer dos encontros e da prática do diário, vai passando por um aumento de complexidade, com sensações trazidas por aquele som. A sonoridade nos traz algo positivo ou negativo, sensação estética, física, seguindo com memórias despertadas por aquele som, reflexões sobre a própria trajetória, recordações nostálgicas despertadas pelo som, seguindo com relações do som com conhecimentos adquiridos durante seu percurso como músico, comparações da paisagem sonora com música, articulando conhecimentos musicais e estéticos com a percepção de paisagem sonora.

A seguir, vemos a nuvem de palavras dos diários de som, criado a partir do Software Atlas.Ti. A palavra “som” é colocada ao centro, com o maior número de citações, ao total 288; em seguida, vem a palavra “ser” e suas variações, com 285 citações. Na nuvem, já podemos ver a menção de sons que se repetem através dos diários: “ouvir”, “estar”, “barulho”, “pássaro”, “vizinho”, “tocar”, “carro”, “caminhão”, “aula”, “cantar” e “máquina”, um grupo de sons e palavras relacionadas que já dão o tom do que está escrito nos diários.

Nessa entrada dos diários de som, a participante começa a tomar consciência dos sons de seu cotidiano ao estar presente no momento, praticando a Escuta Ativa. Este é o principal objetivo do exercício do diário de sons: a criação de um hábito de escuta. Talvez nas primeiras vezes, a participante notou os sons do ônibus, mas como disse, eles passam a ficar despercebidos com o ruído. Truax (2012) aponta que a prática do diário de sons nos coloca em um processo de consciência ambiental, uma prática de escuta ativa que traz sensibilidade e abertura para a música e também para a análise paisagem sonora.

27/10/2021

Ouçõ passos pela casa (na minha casa) enquanto estou em silêncio no meu quarto. Através do som dos passos posso identificar quem é a pessoa perambulando. Cada pessoa na minha família tem um andar diferente, e por a casa ser feita de madeira, o som reverbera no assoalho, percorrendo desde a cozinha até o outro lado da casa onde fica meu quarto. Estou acostumada a acordar de manhã com esses passos, quando é dia da minha mãe fazer a faxina e ela começa bem cedo. Me traz um sentimento de sábado, de eu estar dormindo e ouvindo todos acordados já. (PARTICIPANTE MB)

Esse relato se relaciona com dois exercícios de Schafer(2009) em Educação Sonora, os de número 5 (p. 26) e número 9 (p. 31). Podemos refletir sobre como os sons do corpo são expressões de uma pessoa:

Vamos dirigir nossa atenção para os passos. Você pode ouvir muitos tipos de calçados em uma rua movimentada, e nem mesmo duas pessoas caminhando soam exatamente do mesmo modo. Algumas pessoas caminham calmamente, arrastando os pés; outras andam com passadas rápidas e vigorosas, e há os materiais de que são feitos os calçados, muito diversos mundo afora. Quantos tipos diferentes de calçados você pode ouvir em uma esquina? (SCHAFER, 2009, p. 31).

Não por acaso algumas pessoas caminham calmamente ou não: é a expressão daquele corpo, daquele ser. Escutamos os passos produzidos por características pessoais, referentes a cada pessoa. Quando estamos na casa da nossa família, podemos interpretar os passos com maior fidedignidade, conhecemos personalidades e humores e, a partir de diferentes timbres de passos, podemos deduzir quem chega e quem.

No relato, podemos nos relacionar com a participante em um momento de acordar e ouvir o mundo. É importante esse momento: se deduz que, dormindo em um quarto, estamos privados da visão sobre o resto do mundo; então, nos fiamos à audição para compreender esse momento. Percebemos pessoas, ações, a faxina, por exemplo, e um “sentimento de sábado” por poder acordar mais tarde talvez. No

entanto, também creio que há uma percepção sutil que há menos sons no mundo, aqueles sons constantes, o Som Fundamental de Schafer, pois passam menos carros e menos pessoas na rua. A sensação de sábado, domingo ou feriado passa pela redução de sons.

27/11/2021

Hoje a tardezinha passou um avião, é o avião que faz o trajeto de São Paulo a Buenos Aires. Devido a alta umidade relativa do ar, hoje pudemos ouvir o som do avião, distante, mas ainda assim presente. Hoje também é o primeiro dia que ouço as cigarras, típicas dessa época. É o som que associo ao verão, e ao Natal. (Participante MB).

19/01/2022

A tarde foi muito quente, mas certamente, não pareceria tanto, se não fosse a presença das maiores representantes do verão e do calor: as cigarras. Seriam elas afináveis? Ou elas permanecerão eternamente monótonas? É possível juntar três cigarras e compor pelo menos uma tríade? Ou “que tal montar um coral de cigarras”? É possível incluí-las numa peça? Fica a reflexão. (Participante MBE)

Nessas entradas dos diários de dois participantes, vemos a potência que podemos ter na interpretação do mundo através do som cigarras, um som da natureza que marca a passagem para o verão, período perto do natal, quando geralmente há um recesso de aulas. Nesses momentos, percebemos também sons pela diminuição da rotina.

Schafer considera as cigarras “entre os insetos mais ruidosos” (SCHAFER, 2011, p. 61), determinando que sua expressão é percebida principalmente em países do hemisfério sul, comentando que a importância e o simbolismo desse inseto são ignorados pela cultura que advém do norte global, dominante. Ele, como canadense, reconhece que a cigarra tem uma importância grande para culturas que não são a sua. “O som dos insetos, então, formam ritmos tanto circadianos quanto sazonais” (SCHAFER, 2011, p.62). Os insetos marcam as horas do dia, em determinados horários soam marcando o passar do dia; eles também marcam o passar do ano. Vemos que a participante associa as cigarras ao verão, ao momento do Natal, um som referente a esse período.

A escuta do avião relacionada com a umidade relativa do ar é possivelmente parte da formação em Música, lembrando a disciplina de Acústica, na qual estudamos as propriedades físicas da onda sonora. É um modo de o licenciando em música utilizar suas habilidades adquiridas durante a formação para interpretar os sons do mundo.

28/12/2021

Ouço do meu quarto o som de alguém tocando bateria ao longe. Quando fui tentar gravar, fui atrapalhada pelo vizinho ouvindo um áudio do whatsapp com o volume do celular alto. Acabou entrando no diário de sons também, mas de forma frustrante. (PARTICIPANTE TI).

A gravação frustrada procurava uma bateria ao longe. Geralmente, em um local residencial, o som de uma bateria é percebida como Ruído, algo que prejudica a audição do som percebido como Sinal, o que realmente buscamos ouvir. Neste caso, o participante procurava gravar a bateria como uma expressão sonora interessante, uma paisagem sonora que lhe chamou atenção. A bateria vira o Sinal procurado e outro ruído atravessa a gravação, o ruído do aplicativo de mensagens de um vizinho, um Ruído Esquizofônico, com reprodução de sons não presentes naquele momento.

O relato diz muito sobre a proporção entre Sinal e Ruído em nossas audições. Quando focamos em algo como Sinal, possivelmente teremos uma relação de Ruído consequente.

Insetos barulhentos (4/11/2021)

É incrível perceber como os insetos fazem um som contínuo, nunca acaba. Nesta noite resolvi gravar da janela do banheiro que fica virada pros fundos da minha casa onde eles fazem muito barulho a noite, assim como eu também utilizando o banheiro. Na minha rua sempre tem cães latindo, então entre o barulho humano e os insetos ficam esses cães latindo, às vezes param, mas os insetos não. Barulhos de porta abrindo e fechando aqui de casa também são escutados no áudio. O interessante é pensar por que o som emitido pelos insetos é tão constante, como se não cansassem em nenhum momento. Pesquisei e parece que o som contínuo dos insetos é devido ao bater de suas asas, que somados uns dos outros formam esta onda sonora contínua. (PARTICIPANTE RM).

Quase meio-dia (11/12/2021)

Aqui em casa perto do meio-dia sempre tem muito barulho de pássaros neste horário e também os carros que passam na rua ao lado da casa. Dá pra perceber barulho de criança rindo da vizinha ao lado, carros passando e também algum caminhão pela intensidade do barulho. O interessante do som de veículos é que dependendo da velocidade eles podem parecer até barulho de algo levantando voo (um avião de longe). Também se escuta um som de água da térmica sendo servida para o mate, cadeira sendo movida e alguém se aproximando. Penso escutando este pequeno áudio desta manhã que os sons humanos do cotidiano são de certa forma muito mais brutos que os da paisagem sonora que ali naturalmente existe, ou seja, da natureza. (PARTICIPANTE RM).

Do mesmo participante, trago percepções sobre os sons da natureza. O som contínuo dos insetos chama atenção do participante, e através de pesquisa, ele descobre que esse som é criado pelo bater de asas, um som incansável, lembrando o conceito de Schafer de linha contínua no som — neste caso, é uma linha contínua formada pela natureza, provavelmente através da intercalação entre vários insetos. Os cachorros também têm sons constantes, mas intermitentes, uma constância mais

semelhante ao *pizzicato*, não uma linha contínua. Seguindo para o segundo relato, os sons de máquina e veículos também configuram um som constante, em um carro que, na aceleração, pode mudar de altura e intensidade, dependendo das variações de aceleração e distância, como um *glissando*, mas permanece sempre soando parando somente com o desligar do motor do carro.

Os sons mais brutos do cotidiano são derivados da humanidade, são incessantes, intensos. Mesmo que os mosquitos soem constantemente, não há a intensidade de um veículo. O conceito de Lo-fi de Schafer se aplica, pois há um congestionamento de sons, em número e intensidade. Articulando isso com o pensamento de que Ruído significa Poder, vemos claramente o domínio do homem sobre a natureza.

Betoneira (05/01/2022)

O som deste equipamento da construção civil pra mim sempre foi assustador, parece um mostro e não uma máquina de fazer cimento. Aqui perto de casa estão construindo, então as vezes acordo com este som, que é bastante contínuo, mas meio lerdo e pra mim soa muito uma espécie de criatura do inferno, pra mim aquilo tem vida e definitivamente não gosto deste som (risos). (Participante RM).

A comparação da betoneira com um monstro revela um sentido estético para o som de uma construção: a betoneira como um personagem monstro nessa paisagem sonora da construção, uma voz grave e intensa. Comparativamente, é interessante pensar que os vilões de óperas geralmente são os baixos, e os monstros geralmente são representados por sons e vozes graves em obras.

Motocicleta de motoqueiro (14/01/2022)

Ao lado da minha casa existe uma rua que é Faixa, corta a cidade. A noite os “motoqueiros”, cruzam por aqui muito rápido, aproveitando o pouco movimento. O cano de uma moto quando modificado pode chegar a um som muito alto que pode ser escutando a uma distância de quadras. O cano emite um som rasgado que por vezes é irritante, mas que em uma certa frequência e intensidade me lembra a um pedal de guitarra, o Fuzz, que dependendo do pedal emite ruídos e sons rasgados até bem próximos. Acho interessante essa relação alto-falante/cano da moto. (PARTICIPANTE RM)

Interessante a conexão entre a experiência musical do participante e a paisagem sonora, entre a intensidade de um cano de descarga de motocicleta modificado e o pedal de guitarra fuzz — também uma modificação. Primeiramente, o efeito de distorção do som da guitarra apareceu como algo indesejado: o amplificador tendo sua potência elevada ao máximo acaba criando uma distorção no som desejado da guitarra; com o tempo, esse efeito foi sendo usado como uma escolha estética. Podemos achar uma analogia com a modificação do cano de

motocicleta: primeiramente um defeito, começou a ser visto como algo positivo por um grupo de pessoas.

05/02/2022

Meu vizinho foi o destaque com seu “Thrash” Metal de Motosserra, cortando lenha. Tarefa que seria mais árdua porém silenciosa, se performada com um machado. O som da motosserra ao fundo foi gravado e compartilhado com os colegas da Disciplina de Narrativas de Ecologia Acústica. (PARTICIPANTE MBE)

Em um contexto semelhante, o relato menciona o *trash metal* da motosserra, estilo musical criado com uma estética buscando a brutalidade e a violência remetendo aos sons de uma motosserra. É um estilo relativamente recente, com suas origens nos anos 1980, tendo como exemplos de banda o Metallica e o Megadeth. Talvez também tenha reflexos de paisagens sonoras com inspirações em máquinas, mesmo que de modo inconsciente.

Aqui, encontramos um paralelo em Schafer, que associa o baixo de Alberti ao galope de cavalo ou a blue note e o ritmo de bateria do blues e rock ao apito e ao ritmo das rodas da locomotiva, respectivamente (SCHAFER, 2011). Ambas as modificações são buscadas como um ato de rebelião, um desvio do padrão, um defeito que, ao encontrar um grupo de pessoas, é ressignificado. Escolhas estéticas, diferenciando-se do comum.

14/01/2022

Pela tarde, no ensaio com a orquestra, prestei atenção nos sons que não fossem as cordas friccionadas, mas aos cliques das chaves da clarineta, barulhos de estantes sendo armadas, folhas de partituras e páginas sendo viradas. O som mais assustador/desesperador já produzido, sem dúvidas, não foi do trítone ou da desafinação das cordas de um violino, mas sim o contrabaixo “deslizando” no chão durante a execução de uma peça. O som grave, chiado e “arrastado”, com várias etapas, junto do medo de ver o instrumento cair contra o chão deixou todos em choque. Infelizmente o “pézinho” de borracha do instrumento tinha perdido a aderência. (PARTICIPANTE MBE).

O momento de preparação da orquestra já é o começo da apresentação. Quando temos um recital, pensamos, por exemplo, como caminharemos até o palco e os momentos antes de começar a tocar; há uma peça sendo executada já aí. Uma paisagem sonora se forma. Escutamos a preparação da orquestra como o prelúdio para a apresentação da orquestra. Se voltarmos mais ainda, podemos ouvir todos os momentos como música? A intenção do participante em focar a audição nos “outros” momentos da orquestra, os não explicitamente musicais, demonstra uma busca pela escuta ativa dos momentos do cotidiano e traz avaliações estéticas desses

momentos, mostrando uma mudança procurada no paradigma de escuta. Usa um momento que a escuta ativa é praticada, a apresentação de uma orquestra, para comparar com os sons não percebidos desse momento.

Fiz uma comparação entre dois sons, gravados em momentos diferentes, mas ambos no mesmo ambiente. O primeiro som é do intervalo de aula da escola onde trabalho. Geralmente as crianças saem para a pracinha, ou senão para quadra de esportes. O segundo som é depois do intervalo, quando as crianças retornam para suas salas. É possível ouvir o som de alguns pássaros. (PARTICIPANTE TH).

Os sons de uma escola me remetem a um dos meus primeiros diários de som. Enquanto ainda fazia estágio durante a Licenciatura em Música, relacionei o som das crianças em uma escola como um sinal de rebelião: a sirene toca e um grito pode ser liberado, agora os alunos têm novamente o domínio sobre o som; até então, o poder era da escola.

O recreio é uma parte fundamental na rotina escolar, onde o aluno tem uma pausa no estudo dos conteúdos, e aproveita esse tempo livre da forma que achar melhor. [...] É possível fazer uso desse intervalo para ensinar coisas que serão usadas no dia-a-dia do educando, e que muitas vezes ele não teria acesso em outro local. A escola é um ambiente onde os alunos passam a maior parte do seu dia, e deve ser um local onde eles se sintam bem, que podem desenvolver amizades e aprender a viver em sociedade, vendo e passando a conviver com as diferenças de modo de pensar e de agir de outras pessoas. (LAVOR et al, 2019, p. 7).

Essa gravação não foi disponibilizada, e a participante não descreve totalmente as paisagens sonoras. Esse foi um motivo pelo qual incentivei mais a escrita do diário do que a gravação, para podermos elaborar os pensamentos através dessa escrita. A participante realiza a gravação e considera ali capturado o momento da paisagem sonora, talvez por isso não elabora completamente o que poderia através da narrativa.

O diário de som de hoje dei destaque para a aula de defesa pessoal dos meus filhos. Chegando no recinto da aula, escuto a voz do professor que veio falar comigo. Seu timbre de voz agudo e bastante peculiar me chamou a atenção logo de início. Ao iniciar a aula, as vozes do grupo de alunos são bastante fortes nas contagens dos exercícios propostos. (PARTICIPANTE S).

Trago esse diário que, de alguma maneira, não traz muitas reflexões sobre a paisagem sonora, e o considero um diário muito mais listagem que interpretativo. Porém, temos algumas percepções que conseguimos extrair, como o timbre de voz do professor. Mas o que será que ele quis dizer com isso? Talvez que um timbre de

voz agudo quebra o padrão de um professor de defesa pessoal, o que lembra o exercício nº 26 de Schafer (2009, p. 51) em *Educação Sonora*: “algumas vezes, existe uma contradição entre um som e o objeto que o produz”. Entendo que seja algo assim o que chamou a atenção do participante, pois a arte marcial pode ser vista como uma demonstração de força e geralmente parte de um lugar masculino, em que um timbre de voz agudo pode parecer deslocado. Em um diário de som, podemos perceber diferentes características dos participantes; aqui, talvez, tenha algum tipo de preconceito.

Dentro de casa à noite, percebi que mesmo à noite muitos sons aconteciam. Pessoas ainda conversavam na praça em frente de casa. A esposa na cozinha manipulava talheres e panelas produzindo sons estridentes. Além disso, a lavadora de roupa estava em funcionamento, produzindo assim um som forte. Também percebi o som do chuveiro em funcionamento. A água caía forte. (PARTICIPANTE SJ).

Meu diário de som hoje escrevi na madrugada pois perdi o sono. A cidade fica bem mais em silêncio, mas é possível perceber alguns sons. O primeiro a me chamar a atenção foi o som do trem passando. Era bem distante, mas foi possível perceber. O vento também produzia um som fraco e balançava as árvores lentamente. Um gato miou por várias vezes. Escutei também alguns poucos carros passando na rua. (PARTICIPANTE SJ).

No segundo excerto, que vemos do diário do mesmo participante, ele narra quando percebe que, mesmo à noite, acontecem sons em sua casa, talvez em um horário em que esteja ocupado com outros afazeres; agora, parando para perceber os sons que sua casa faz mesmo fora do dia, em um momento noturno. O mesmo se dá quando percebe os sons da madrugada, um horário em que provavelmente está dormindo na maioria dos dias, já que justifica que escreve porque perdeu o sono. Há um relativo silêncio em relação ao dia, percebendo aí o trem, que passa na noite; devido às condições climáticas é mais fácil de ser ouvido, pois o mesmo trem pode passar de dia e não ser escutado.

Mesmo sendo um diário que aparece mais uma listagem, notando sons, escrevendo, sem colocar tantas percepções — o que pode ser uma característica do participante —, vemos que em alguns momentos há uma quebra dessa armadura. O participante começa a notar sons, ver que existem fora do habitual e, principalmente, passa a ouvi-los em outro contexto, fazendo novas associações. Gostaria que tivesse escrito mais sobre elas, mas talvez ainda não estava pronto na sua educação sonora.

Na casa dos pais do meu namorado, sou acordada por um som estranho que nunca tinha ouvido antes. Eram dois passarinhos, depois descobri que eram pombas, cantando um após o outro, formando um intervalo de terça maior. Fiquei deitada na cama ouvindo, eles seguiram cantando, um depois do outro, sem parar. O canto era grave e bem pausado. Me deu uma sensação de paz e tranquilidade, mas pode ser por eu ter acabado de acordar. (PARTICIPANTE MB)

07/12/2021

De noite, na hora de dormir, dois mosquitos me agradam com seu barulho extremamente irritante. Curioso que, eles estão zumbindo em um intervalo de terça menor. Dissonantes ou não, continuam sendo extremamente irritantes. Nesse dia também a torneira do banheiro estava fazendo um barulho esquisito, acho que o metal estava dilatando por causa do calor. (PARTICIPANTE MB)

08/01/2022

Passou aqui na frente uma ceifa (colheitadeira) que emitia um acorde completo com o motor, mais precisamente um acorde maior com sexta. (PARTICIPANTE MB)

Aqui nesses exemplos dos dias 25/10/2021, 7/12/2021 e 7/12/2021, todos da mesma aluna, vemos a utilização do ouvido musical. Discutimos algumas vezes, em sala de aula, sobre essas percepções. Foram recorrentes as lembranças de alunos sobre as disciplinas de Teoria e Percepção, que ocorrem nos 4 primeiros semestres do curso de Licenciatura em Música e tratam muito sobre o treinamento da percepção musical, intervalos, ritmos, entre outras coisas. Como uma comparação, vemos, aqui, essa colocação do treinamento do músico para os sons do cotidiano.

A percepção de intervalos nos cantos dos pássaros (neste caso, pombas). Os intervalos definem uma melodia, uma sequência de diferentes alturas de notas. Também podemos retirar do relato da participante uma apreciação estética do momento, definida por sensação de paz e tranquilidade, um amanhecer com o canto dos pássaros. Essa poderia ser a descrição de alguma sinfonia. As temáticas pássaros e o amanhecer foram exploradas diversas vezes durante a história da música, para diversos efeitos.

Os pássaros do relato cantam em terças maiores e são pacíficos, os mosquitos soam em terças menores e trazem desconforto. A questão do intervalo não vem sozinha, pois a participante cita que “dissonantes ou não” são irritantes; os pássaros eram mais graves, e os mosquitos, mais agudos. A questão não é meramente musical. Temos uma relação semelhante com a luz, uma transportadora que não deve ser confundida com o objeto visual; o som, da mesma forma, é o transportador e não o material transportado (INGOLD, 2007). Os mosquitos, trazem por si só uma irritação, e dificilmente o som deles não seria condizente com essa irritação.

Argumento que as habilidades dos musicistas podem ser aplicadas em questões sociais e ambientais, e que essas questões podem ser integradas com a prática criativa e artística. Apesar disso, para esses processos serem bem-sucedidos, é necessária a expansão de uma moldura conceitual e de conhecimento. Indo além do que atualmente a educação musical convencional provém. Isso inclui aumentar o escopo da música para todos sons que ouvimos e conhecimento de como funcionam nas formas de comunicação acústica. (TRUAX, 2012, p. 14, tradução nossa).⁹

Barry Truax fala sobre a possibilidade de utilizar o treinamento de percepção e escuta, adquiridos na formação dos licenciandos em Música, para os sons do cotidiano, colocando o adendo de que é necessária essa expansão de moldura conceitual. Os educadores musicais são as pessoas adequadas para ensinar e passar os conceitos de Educação Sonora para as futuras gerações, levando a Ecologia Acústica para a sala de aula.

Os relatos do diário de sons da participante mostram como a percepção musical do mundo é intrínseca ao musicista. Essa expansão da moldura conceitual parte de uma base musical — e até mesmo estética. Essa inclinação para uma avaliação estética pode nem sempre ser de uso prático, quando colocada para problemas de preservação ecológica, por exemplo. No entanto, para pensarmos o urbanismo, a vida nas cidades e o cotidiano do trabalho, podemos avaliar esteticamente e buscar uma composição de paisagem sonora com uma percepção estético musical, aliada a questionamentos sobre ruído, saúde, questões do âmbito social, entre outros.

Seguimos com outro comentário sobre o relato de um diário da percepção de um participante da formação e sua experiência no ensino remoto. Aqui, com a possibilidade de ouvir uma aula gravada, esse aluno não esteve na sala do Google Meet simultaneamente com a turma nesse dia. Para o antigo “faltar aula”, agora temos a disponibilidade da gravação disponibilizada para ser assistida posteriormente.

8 de novembro – Segunda

⁹ Original : I have argued that the musician's skills can be applied in addressing environmental and social issues, and that those issues can possibly be integrated within creative artistic practice. However, for these processes to be successful, an expanded conceptual framework and knowledge base is needed, often going beyond what conventional music education currently provides. This extension involves broadening the scope of music to all sounds with the knowledge of how they function in all forms of acoustic communication.

Hoje acordo cedo e vou para a cozinha silenciosa onde o relógio é praticamente o único barulho que escuto, me sinto bem com o quase silêncio.

Na reflexão da aula 2 (assistia hoje de manhã) sobre a nova realidade de “aula” através do Google Meet e a nova paisagem sonora daí gerada, comecei a prestar atenção na diferença dos áudios gerados pelos microfones dos professores e alunos. (PARTICIPANTE PK).

As abordagens biográficas se relacionam com essas transformações, que “afetam as fronteiras geopolíticas, nossas fronteiras mentais e as características dos territórios herdados, construídas ao longo da vida para nos preparar para recompor novas funcionalidades” (JOSSO, 2020, p. 43). Para Josso, isso é expresso tanto no mundo “virtual” quanto no “real”, sinalizando que o virtual já é parte de um “real aumentado”, dado que já falamos de corpo humano aumentado, com próteses biodigitais, por exemplo. No mundo pandêmico, o real se transferiu para dentro do virtual, e o ensino a distância passou de uma modalidade de ensino alternativa para a única modalidade possível. Da mesma forma aconteceu no mundo do trabalho com o *home office* e o trabalho a distância. Provavelmente, o real pós-pandêmico se tornará mais virtual do que o real pré-pandêmico.

O participante também usa de seus conhecimentos musicais para a interpretar os sons do cotidiano dessa sala de aula virtual, a qual nos trouxe a possibilidade do ensino remoto, o encontro de diferentes pessoas em suas casas, tendo seus prós e contras. Temos a questão do som, interrupções, esquizofonia, microfones e aparelhos para reprodução de som, com isso *feedback*, a retroalimentação do som pelos microfones. Microfones que são personagens que participam dessa sala de aula virtual.

Este local parecia uma ilha de paz dentro do caos urbano de uma cidade grande. Lá o tempo parecia passar devagar, com poucas pessoas circulando, sendo possível sentar-se em um banco da praça e escutar os sons das diversas espécies de pássaros existentes no local. Terminei a caminhada apreciando uma exposição dentro do museu que contava a história do Rio Grande do Sul. Local de extremo silêncio, possibilitando assim a apreciação das obras de arte presentes. (PARTICIPANTE S).

Durante a caminhada sonora proposta durante a disciplina, um participante narrou um percurso que tinha feito no Centro Histórico de Porto Alegre–RS. A metrópole capital do estado é uma cidade muito movimentada, e o local escolhido pelo participante é especialmente ruidoso. Ele nota que, no museu, que se localiza em uma praça, há um centro de silêncio, um pequeno respiro de tranquilidade na cidade. Concordando com a ideia de Westerkamp (1994) de que as cidades antigas

— como essa parte de POA — acabam criando lugares para o silêncio, notando a sua necessidade.

Durante toda caminhada, ouvi um total de 24 carros passando e 5 motos.
Terminando a caminhada, quase não dá mais para ouvir o som da música no centro.
Encontramos a casa silenciosa. (PARTICIPANTE MB).

Voltando para casa depois de uma caminhada pelo centro da cidade, a participante encontra a casa relativamente mais silenciosa. Há o afastamento do centro e a mudança do limiar de escuta (WESTERKAMP, 1988); o ouvido está menos sensível ao som.

6.2.2 Nostalgia

Aqui, analisamos os sons que remetem a momentos passados, a infância, recordações, há muitos momentos, de sons do passado, as memórias sonoras permanecem muito forte com as pessoas. “Algo mais para seu Diário de Sons: qual foi a mais memorável experiência sonora que você teve em sua vida?” (SCHAFER, 2009, p. 40). Para essa proposição, um participante escreveu em seu diário:

Memória de Paisagem Sonora Uma memória de som que me remete à infância, o som das classes arrastando e o som do pátio cheio de vozes empolgadas. (PARTICIPANTE PK).

26/01/2022

Som da caneta riscando no papel, lembra o tempo de escola, tempo de prova, em que todos ficavam em silêncio e só se ouvia o som das canetas riscando e as folhas de papel sendo viradas de um lado pro outro. Chega a hora do almoço, mais um som que traz uma sensação de infância, o exaustor que ligamos toda vez que fritamos alguma coisa, além do som do óleo estalando. Isso somado ao som de talheres, pratos, e o liquidificador. (PARTICIPANTE MB).

Os sons de infância marcam nossa trajetória. Na escola, temos uma paisagem sonora marcada pela reunião de muitas crianças e adolescentes, momentos expressivos como o pátio, ou momentos mais sutis em sala de aula, como a caneta sobre papel ou o giz no quadro. Esses sons do colégio voltam para os licenciandos em Música em suas primeiras experiências como professores, mas agora ressignificados. Josso (2007) comenta sobre esse papel da abordagem (auto)biográfica na construção de identidade, com a escrita e a compreensão de momentos. A narrativa pode servir como um mediador do conhecimento de si, criando a oportunidade de tomada de consciência sobre as dinâmicas de formação.

Nesse ponto, é importante para o professor de educação musical em formação tomar consciência de suas experiências estudantis, como seus sons do colégio. As dimensões do ser-no-mundo de Josso (2007) entram, e o ser de sensibilidade é acionado pelas lembranças nostálgicas, trazendo sentimentos que podem ser elaborados pelo ser de Cognição e Imaginação.

A seguir, temos dois relatos não sobre um som, mas sobre a ausência de um som:

25/11/2021

Som da cadeira de balanço indo pra frente e para trás. O resto da casa está silencioso. É um som meio macabro. Depois escuto o som do sino da igreja, dessa vez o das seis da tarde. É um som que escutei toda minha vida, todos os dias, duas vezes por dia. É um som que faz falta. Quando ouço, sinto que estou em casa. (PARTICIPANTE MB)

Ausência de um som (19/02/2022)

Aqui em casa tínhamos um cachorro, Snoop. Ele morreu a poucos dias. A questão é que ele tinha um problema respiratório e o calor aflorava isso nele, então era impossível passar despercebido, pois era um barulho chamativo devido à falta de ar e. Com a morte dele a casa ficou mais silenciosa e isso é muito notável nestes dias. (PARTICIPANTE RM).

Nos dois casos, os participantes escrevem sobre sons que escutavam e não escutam mais. No primeiro caso, o participante está em sua cidade natal e comenta sobre a falta que o som do sino da igreja faz, já que está morando em Santa Maria para frequentar a UFSM. O som do sino traz a sensação de se estar em casa, de pertencimento àquele local. Schafer (2011) descreve o som do sino da igreja como um som marcante em uma comunidade e delimitador de paróquia; portanto, até onde se escuta aquele sino, é a região daquela igreja. A participante quando fala que se sente em casa de certa forma concorda com essa ideia de Schafer, quando escuta o sino da igreja próxima.

No relato seguinte, o participante fala sobre o som de seu cachorro que recém faleceu, na verdade sobre a ausência desse som, que tornou a casa bem mais silenciosa. Som é vida, só há silêncio na morte. Dolewka (2016) traz essa perspectiva. Assim como nossa mente não consegue “pensar” a morte, nosso ouvido não consegue “ouvir” o silêncio. Schafer (2011) também faz a comparação entre morte e silêncio e como o homem ocidental relaciona isso, inclusive, colocando como uma razão da falta de silêncio das nossas sociedades, já que o silêncio é visto como algo negativo. Então, a constante presença de sons nos traz a uma ilusão de vida eterna e companhia para a solidão. Mas Schafer também coloca que, para

melhorarmos o ambiente acústico, temos que ressignificar nossa relação com o silêncio.

Nesses dois casos, vemos como o silêncio (ou ausência de sons) não é necessariamente negativo. Na verdade, nem é silêncio, já que o som continua soando na imaginação de cada participante, só deixa de soar fisicamente, continuando com seu lugar na paisagem sonora interna de cada um. Josso (1991) comenta que a formação é um processo que não pode ser ensinado, é vivido por cada sujeito à sua maneira, o que converge com a ideia de Larossa sobre experiência. Nos casos sobre a ausência de sons, temos uma ideia desse processo pessoal.

22/01/2022

Som do secador de cabelo, é um som nostálgico. Me lembra de todas as vezes que eu sentava na tampa da privada no banheiro enquanto minha mãe secava meu cabelo, geralmente demorava bastante porque eu tenho muito cabelo, então eu ficava entediada, e cantava junto com o som do secador, na afinação do motorzinho. Outro som nostálgico mas ao mesmo tempo meio perturbador é os estalos que a casa faz após uma mudança brusca de temperatura, pois é feita de madeira. Existem pedaços do assoalho em que temos que evitar pisar a noite, por exemplo, pois fazem muito barulho. (PARTICIPANTE MB)

A participante relembra diversos momentos nostálgicos através do som, realizando o processo de memória (JOSSO, 2002), atualizando eventos da infância e juventude. O som serve como disparador para lembrar desses momentos, inclusive do papel da música quando a participante canta acompanhando o secador de cabelo.

13/02/2022

Adormeci na noite anterior escutando uma playlist de músicas gaúchas no aplicativo do celular, com intensidade bem baixa, mas que me remete muito a infância, lembro das tardes escutando discos com meu pai onde ambos acabavam pegando no sono sentados na sala depois de algum tempo. (Participante DN).

O participante em questão hoje é músico que toca primariamente o estilo nativista de música gaúcha, o qual remete a lembranças de momentos com seu pai. Stauffer e Barrett (2009) tratam sobre a importância de se narrar para refletir a experiência com música, para tornar nossa vivência em experiência. Nos damos conta dos saberes e das crenças que aderimos durante a vida e como nos afetam.

Com o processo da narrativa, podemos ter uma tomada de consciência sobre esses momentos (JOSSO, 2002).

13/02/2022

O som mais marcante do dia foi o roncar da cuia de chimarrão, entre uma conversa e outra na casa da minha sogra no almoço de domingo, visto que o ritual do chimarrão na minha vida sempre se fez presente. Estudo instrumento, escrevo, pesquiso, tudo sob o som da água quente caindo na cuia e do roncar da mesma no final do mate. (PARTICIPANTE DN).

O ritual do mate tem diversos sons ligados a ele, desde aquecer a água, passando por servir e, por fim, o roncar da cuia, que mostra que aquele mate chegou ao fim e deve ser servido novamente ou passado para a próxima pessoa da roda. Todos esses momentos do mate têm seus detalhes de apreciação, com sabores, cheiros e sons. Marcam também a cultura de um estado, sendo o mate um grande marcador para a cultura gaúcha, junto com os sons que o acompanham.

6.3 PAISAGEM SONORA E MÚSICA

A escuta ativa da paisagem sonora acaba suscitando pensamentos musicais nos participantes, todos licenciandos em Música, com uma trajetória musical pregressa, que traz uma bagagem referencial para a interpretação do mundo e, conseqüentemente, dos sons do mundo, da paisagem sonora que escutam e do que relatam em seus diários de som. Podemos ver que cada participante fala sobre os sons do mundo usando essa experiência, relacionando a um instrumento que toca, a algum aprendizado na formação, a disciplinas do curso de Música, etc. Por exemplo, a percepção de intervalos é algo muito costumaz.

16 de janeiro - Domingo

Um negócio que acho que é presente na vida dos músicos é sem querer identificar e se entreter com intervalos por aí. É bem divertido hahaha Esses dias eu notei que o barulho do sinal do ar-condicionado tá na mesma altura que um barulho que a porta fez uma vez hahaha. (PARTICIPANTE PK).

A música absorve os sons do mundo (ATTALI, 1977), assumindo o ruído no século 20, por exemplo, vemos nos relatos dos participantes diversos momentos em que a música da paisagem sonora do mundo é percebida. Há, então experiências estéticas possíveis devido a uma atitude estética, assumindo uma posição que possibilite a experiência, um olhar aberto para ver o mundo (PEREIRA, 2012).

14/02/2022

- Última semana de aula. O dia começou com pássaros cantando suas melodias ainda tibias (PARTICIPANTE MBE)

DIA 1 – Neste primeiro dia em meio aos mais variados sons que escuto ao redor de minha casa se destaca o canto de um pássaro que começa pela manhã e vai até o final da tarde, o que mais chama a atenção é o intervalo de duas notas que compõem o seu canto, criando um looping na minha cabeça, por vezes me pego imitando o canto deste pássaro, de tanto que o escuto. (PARTICIPANTE PC).

Para Krause (2013) e Tabora (2014), a natureza serve como a inspiração para a música. Krause chama os sons da natureza de proto-orquestra, e Tabora aborda o Biocontraponto. Ambos supõem que os sons da paisagem sonora natural inspiram, conscientemente ou não, os compositores, seja na técnica de orquestração, na organização das diferentes alturas ou na forma das composições.

Latidos da rua (21/11/2021)

Ao sentar à noite sob a luz da lua, coloquei-me a escutar os sons que o ambiente trazia naquele momento. Num primeiro momento, tudo estava calmo, o silêncio imperava apenas com um baixo condutor de fundo, barulho da rua (carros). Após isto começaram pequenos latidos de alguns cachorros, e logo silenciou, como se fosse a dinâmica de uma sinfonia. Logo depois ouço o barulho da televisão de dentro de casa, algum garfo no prato (alguém comendo) e alguém servindo algum líquido em um copo. Após estes movimentos veio a parte mais intensa da sinfonia, perguntas e respostas entre latidos dos cachorros que começaram devagar e foram ficando mais intensos para depois silenciar, ressurgir o barulho da rua e encerrar a peça. (PARTICIPANTE RM)

Uma sinfonia urbana, com seus movimentos, um baixo condutor, movimentos de perguntas e respostas entre elementos da paisagem sonora, partes mais suaves e mais intensas. A proto-orquestra da natureza “não se tratava de uma cacofonia, mas de uma coleção organizada de seres vocais um arranjo acústico muito bem-orquestrado [...] Cada uma dessas vozes parecia se encaixar em sua própria faixa acústica” (KRAUSE, 2013, p. 81). O participante relata um ambiente urbano, mas creio que a comparação pode ser válida, as vozes acabam encontrando seus nichos se adaptando aos sons urbanos, a orquestra da natureza evolui.

Ronco do meu irmão (29/01/2022).

O ronco pra mim é algo respeitável dependendo da intensidade e dinâmica. O meu irmão peca na intensidade e também na dinâmica. Ontem dormindo na sala perto dele, pude escutar sua sinfonia: movimentos I, II e III (risos). O ronco geralmente é grave, assim como o dele, mas existem pessoas que variam também de altura, intensidade e dinâmica, como minha ex-namorada por exemplo, ela vai do grave ao agudo, do volume baixo ao alto e ainda possui muita dinâmica (risos). (Participante RM)

Em um momento mais peculiar, a interpretação do participante sobre o ronco do seu irmão liga um ronco a uma peça teatral, talvez uma maneira bem-humorada de lidar com um inconveniente ronco noturno.

01/12/2021

De madrugada, acordei assustada com o guincho de uma coruja branca. É um som horroroso, mas depois me acostumei e até acho charmoso agora. O dia passa e quando cai a noite, além da coruja também ouço dois cachorros uivando em semitom, é noite de lua cheia. (PARTICIPANTE MB).

Aqui, podemos ouvir uma pequena história de terror. Os cachorros uivam em semitom, uma segunda menor, provavelmente não exata, o que cria dissonâncias. O intervalo de segunda menor é reconhecido por ser usado diversas vezes em filmes e obras que procuram passar a sensação de terror, de suspense. A coruja também é várias vezes caracterizada nas obras como um ser misterioso, como em *Twin Peaks*, de 1990, a participante relata um costume com o som da coruja, definindo-o como "charmoso". Esse adjetivo não necessariamente tira seu aspecto horroroso, pode se dar devido ao costume ou a associação do som com o animal.

Durante a tarde, o vento uiva pelas janelas do prédio em que moro. Penso: seria um som realmente útil para uma trilha sonora de filme de terror. (PARTICIPANTE MBE).

Schafer (2011) propõe em sala de aula para seus alunos criarem uma música para ser trilha de um filme de Horror de Alfred Hitchcock. Entre várias sugestões, definem que cada um em seus instrumentos deve pegar uma nota diferente de seu vizinho e tocar com o máximo de força e, junto a isso, há gritos com toda a força dos pulmões. Tudo produz um som realmente assustador e condizente com a tarefa.

Assim como no pensamento da participante MB, o participante relaciona os sons da natureza com trilha sonora para filme de terror. Podemos aferir que tal similaridade se dê pelas dissonâncias encontradas na paisagem sonora natural e pelas irregularidades diversas, como de tempo e métrica, que são ouvidas nos sons da natureza — já que não são pensados, simplesmente acontecem e quando vamos ouvimos procuramos encontrar padrões. Esses sons "assustadores", quando colocados em um filme de terror, são exatamente o oposto, são exatamente pensados para criar uma sensação de medo. A irregularidade em música pode causar um tipo de tensão; nos sons da natureza é a norma.

16/02/2022

O último som que ouvi antes de adormecer na noite anterior, foi o da playlist de sons da natureza que recorrentemente escuto a fim de me reconectar com os sentimentos que experienciei durante a minha infância. (PARTICIPANTE DN).

Por outro lado, os sons da natureza são geralmente reconhecidos pelas suas qualidades de relaxamento, tanto que vemos diversas *playlists* de sons da natureza nas plataformas de *streaming*. A gravação de paisagens sonoras naturais sendo reproduzida através de fones é algo que podemos colocar na categoria de esquizofonia de Schafer, mas também uma prova de sua característica de relaxamento. E aqui os sons da natureza são realmente escutados como música, da mesma forma que a música atual é consumida, ao menos.

08/01

Meu namorado está aqui em casa, e ele gosta de jogar com os amigos online. É bem barulhento, ele conversa com eles e gargalha alto. Hoje tivemos que ligar o ventilador a noite, não porque estava quente, mas pra abafar o som dos mosquitos. Passou aqui na frente uma ceifa (colheitadeira) que emitia um acorde completo com o motor, mais precisamente um acorde maior com sexta. (PARTICIPANTE MB)

Aqui um caminhão traz um acorde completo, o que pode representar diversas peças tendo diferentes atritos, diferentes desgastes, uma máquina não muito bem colocada, provavelmente poluidora, é um grande feito da percepção da participante notar esse acorde. (PARTICIPANTE MB)

16 de novembro - Terça

Um barulho que sempre escuto com certa atenção é o da chaleira enquanto esquento água para o café. Não é todo dia que faço mas nesse dia resolvi gravar e, meio que automaticamente, parei pra ouvir. Me lembrou de alguns caras no instagram que transcrevem pra partitura vários barulhos estranhos hahahah o fim do áudio daria perfeitamente para anotar alguns padrões rítmicos, tem horas que parece pergunta x resposta, achei um som bem cheio e interessante. (PARTICIPANTE PK).

26 de dezembro - Domingo - Ao entrar em casa de volta me deparei com o som da torneira do segundo andar (banheiro dos meus pais) fazendo um som que se ouvia do andar de baixo e o gravei. No começo ele emitia várias alturas, mas depois manteve-se principalmente em uma, que foi quando gravei. Além disso, o ritmo também varia. Parecem semicolcheias, colcheias, etc. (PARTICIPANTE PK)

Encontramos nos diários não só a percepção de melodias e intervalos, também há a percepção de padrões rítmicos, um instrumento como a chaleira traz mais transientes, assim como a percussão, não necessariamente tendo alturas definidas, o participante nota então os padrões rítmicos formados, é condizente com a formação de cada músico, o que cada um nota quando ouve um som, talvez alguns pensem na melodia e outros no ritmo, ou talvez o timbre chame mais atenção.

23 de janeiro - Domingo Hoje estava na casa da namorada de manhã e gostei muito do som da máquina de lavar, que fica bem numa vibe rave (festa eletrônica) com um beatbox hahahaha Gravei

ela e fiz um beatbox no começo. Depois, esqueci que estava gravando e no fim foi gravado o processo de passar café. Escutei a gravação e achei legal. (PARTICIPANTE PK)

Aqui o participante nota a máquina de lavar já como um instrumento, inclusive com um gênero em que o timbre está mais adequado. Com o descuido de não parar o gravador, posteriormente ouve toda gravação. Com isso, percebe o som por si mesmo, deslocado do objeto, entendendo as características peculiares de cada som.

•Ao fundo, mixado pelas conversas de média intensidade das pessoas que passam na rua e os sons dos carros que por ali passam, percebo que há uma construção (ou reforma) em andamento. Não sei onde, nem vi, mas o suponho pelos sons de marteladas, furadeiras e máquinas de corte. Ainda aguardo pelo som de uma betoneira, para “concluir o pacote”. (PARTICIPANTE MBE)

8/11

(...)o áudio da professora Ana parece um pouco mais abafado e o do professor Igor um pouco mais aberto, enquanto o do colega Mateus é mais grave (pois usa um microfone dinâmico). (PARTICIPANTE PK)

A realidade de cada um muda como interpretam os sons. O participante usa o termo “mixado”, ouvindo o meio ambiente como se fosse o campo estéreo de uma música, como cada elemento ocupando uma parte desses espaço. Provavelmente, reflete suas experiências com gravações, assim como o participante que analisa os microfones da sala de aula do Google Meet, diferenciando os aparelhos pelos timbres.

6.4 PANDEMIA

Os diários de som foram marcados pelo momento da pandemia, e as entradas no diário foram, em grande parte, escutas de dentro de casa. Há diversas citações às aulas online, o que não seria a realidade de um semestre presencial na UFSM. O momento de realização da escrita foi um momento de relativa abertura, entre o final de 2021 e o começo de 2022, com a volta de algumas atividades ao presencial, ainda com máscaras e uma relativa flexibilização das normas da pandemia. Todos ainda se ajustando ao que se chamou de “novo normal”.

Como isso, foram capturados nos diários alguns momentos únicos na história recente, como neste relato de uma participante:

06/11/2021

É aniversário da Gabi. Fizemos a festa aqui no meu apartamento. A atmosfera de festa é de agitação, mesmo não tendo música, por causa das conversas. São umas 10 pessoas dentro do apartamento, as janelas estão fechadas então o som fica preso aqui dentro. Tem conversas paralelas, formando

uma pequena cacofonia típica de uma reunião amistosa. Som de copos batendo, de latas de cerveja abrindo, de talheres contra os pratos. Fazia muito tempo que eu não presenciava uma paisagem sonora assim, por causa da pandemia. Essa é a primeira festa que participo depois de quase dois anos. A sensação é de pura nostalgia. (PARTICIPANTE MB)

A nostalgia de uma festa, o momento de graduação e uma universidade geralmente é um momento em que essas festas acontecem ocasionalmente, estudantes se unem na casa de algum amigo para confraternizar. Janelas fechadas para evitar a saída de som, aglomeração, momentos que a pandemia fez com que evitássemos. Schafer (2011) relaciona a morte e vida, respectivamente, a silêncio e som. Nesse caso, é clara a relação: a escuta da paisagem sonora de festa depois de quase 2 anos é um sinal de retomada da vida.

As aulas online se tornaram a norma:

Talvez um dos objetivos essenciais que mais tenha sido afetado por essa troca de espaço foi o fazer musical. Como mediar o fazer musical a distância, através das tecnologias? Assim como todas as práticas humanas, o fazer musical é coletivo. Seja em um concerto, show, ensaio ou aula, a música é compartilhada. (MOTTA, 2021, p.33)

Para os alunos do curso de música, o som é matéria para ser trabalhada, o fazer musical, em várias disciplinas, o som é o avaliado. Como tratar com isso agora que o som passa por diversos filtros, por microfone, conexão de internet, mídia e reprodução? O som não acontece naturalmente; a aula online é esquizofônica. Outra medida tomada recorrentemente foi a gravação de vídeos para performance. Esse método foi escolhido várias vezes para preservação do áudio, assim poderiam gravar com melhor qualidade.

23/12/2021

Aqui do lado do meu quarto tem um grilo. E ele não para de grilar. Tive que esperar ele parar (depois de uma hora) pra poder gravar meu áudio para o Coro de Câmara. (PARTICIPANTE MB)

Carros, motocicletas e caminhões barulhentos passaram com tanta frequência quanto a dos meus suspiros por ter que ouvir ruídos tão agressivos e invasivos durante as aulas que ficaram inaudíveis momentaneamente, por ordem de intensidade. (PARTICIPANTE MBE)

O áudio da participante para o coro de câmara tem que esperar o grilo. A aula do segundo participante é interrompida por diversos veículos que passam pela rua, novos enfrentamentos sonoros encontrados na pandemia. A UFSM é conhecida por ser localizada próxima ao aeroporto e à Base Aérea da cidade de Santa Maria, e

ruídos das aeronaves eram já costume para os alunos; agora, enfrentam novas sonoridades durante as aulas, cada um na paisagem sonora de sua casa.

DIA 4- No dia de hoje, os sons que me chamaram a atenção foi o das ambulâncias. Diferente do que é costumeiro, várias vezes elas passaram na rodovia. Que som angustiante elas tem, toda vez que eu prestava atenção, ficava pensando – o que teria acontecido? – mais um caso de covid? Outro tipo de emergência? O som deste veículo me desperta atenção, preocupação e uma certa angústia. (PARTICIPANTE PC)

O participante ouve e relata ambulâncias passando na rodovia. Locomovendo-se em função de alguma emergência, o som da ambulância traz em si uma urgência e significa emergência, problemas de saúde, acidentes. Funciona muito bem como um sinal sonoro, pois nos colocamos em alerta se estamos em uma via como pedestre ou em um veículo, sabendo que aquela ambulância deve passar rapidamente e precisa de um caminho livre. Durante a pandemia, a sirene da ambulância ganhou outros contornos, pois lembra o momento histórico, as internações, as vidas perdidas e a possível contaminação que resulta em medo, preocupação e angústia.

6.5 ARTE SONORA

Em um dos últimos encontros, buscamos realizar uma improvisação através do ambiente remoto. Tentamos dois dias através de duas plataformas. Primeiramente, foi no Google Meet, no qual foram realizadas todas aulas. A segunda tentativa foi pelo Zoom, plataforma de reuniões virtuais. Essa mudança se deve às possibilidades que o aplicativo Zoom disponibiliza para som. Na primeira tentativa, ouvimos como a gravação do Meet comprimia todos os áudios para um arquivo mono, e a escuta da performance de cada um foi dificultada por essa situação. O aplicativo Zoom tem a possibilidade de gravação em faixas separadas. Ao fim da gravação, o áudio de cada participante da reunião foi recebido separadamente. Assim, é possível editar os arquivos de áudio de cada participante, podendo ser feitas mais escolhas sobre o produto final — basicamente da mesma forma que se trata uma gravação de diversas faixas gravadas em estúdio.

A gravação da improvisação foi uma das duas iniciativas de arte sonora que foram propostas durante a formação. A outra foi uma composição individual de cada participante. Pedimos para os alunos realizarem uma peça de arte sonora, podendo

ser uma composição, uma reprodução ou uma colagem de sons gravados. Poderiam ser utilizados sons gravados com performance de instrumento, possíveis diálogos entre música e sons do cotidiano ou a exploração da musicalidade dos sons do mundo. Instalação sonora, uma produção de paisagem sonora, realizada sem a necessidade de editor de áudio, sons do mundo, sons de instrumento, vozes poderiam ser usadas, interpretações de sons, ou uma Escultura Sonora, algo que tenha um som próprio, podendo ser uma peça ou diversas peças, algo encontrado ou criado. Todos alunos realizaram composições de paisagem sonora. Não foram exploradas as outras possibilidades, apesar de termos colocado exemplos de todas elas.

Ouvimos composições muito interessantes e pudemos ver a personalidade de cada um realmente sendo colocada ali, as inspirações, os *insights* e até mesmo as displicências. A bagagem musical claramente, já que trata de escolhas estéticas, desde a gravação até o arranjo dos objetos sonoros colocados.

Aqui, colocamos os registros da improvisação criada em aula e de algumas composições de arte sonora dos participantes: [Link para Composições de Arte Sonora – também disponível pelo QR CODE](#)



7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal procura desta pesquisa foi entender como a Educação Sonora pode influenciar na formação de educadores musicais, futuros professores de música. Os alunos em processo de formação no curso de Licenciatura em Música na UFSM têm, em seu currículo, diversas disciplinas que buscam a formação de um futuro professor de Música, que pode atuar na escola regular, no ensino particular, em projetos sociais, entre outros. Através desses conhecimentos, o licenciando adquire técnicas e experiências que irão ajudá-lo em sua carreira como professor. São conhecimentos musicais e pedagógicos, de treinamento de escuta, teoria musical, prática de instrumento, estética musical e conhecimentos pedagógicos, didáticos, assim como os sociológicos e históricos necessários para a formação de um professor.

Durante os encontros que configuraram a formação e durante a análise dos dados, entendi que esses conhecimentos adquiridos durante a licenciatura em música são perfeitamente encaixáveis com a Educação Sonora, com a Ecologia Acústica e com as ideias de Schafer. Na narrativa que precede a dissertação, comentei de uma estranheza que percebi nos primeiros contatos com a obra de Schafer, não compreendendo exatamente onde aquilo se encaixava junto aos outros educadores musicais estudados. Penso que esta pesquisa vem para me provar que o conhecimento de Ecologia Acústica permeia os conhecimentos do curso de licenciatura, dando sentido a estudos de escuta e aproximando a música e teoria musical do cotidiano.

A Ecologia Acústica trafega entre a Educação Ambiental, Educação Musical, sociologia, entre outros, e não se limita a nenhuma dessas áreas; é “o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade” (SCHAFER, 2011, p. 287). Os conhecimentos adquiridos durante a formação em Licenciatura em Música são extremamente úteis para esse estudo dos sons em relação à vida e à sociedade, pois o estudante de Música adquire um repertório de conhecimentos sonoros e estéticos e de teoria musical que ajudam a entender os sons e a pensar o som. Por outro lado, adquire uma bagagem história e sociológica que ajuda a pensar o papel desses sons na sociedade — talvez aqui não tão completamente quanto gostaríamos. Por fim, adquire experiências e conhecimentos pedagógicos que ajudam a propagar essas ideias, formando um possível ativista sonoro.

A utilização dos diários de sons foi muito importante para toda pesquisa-formação. As narrativas “parecem muito apropriadas por sua busca em dialogar com os professores, ao mesmo tempo ouvindo a singularidade de suas vozes e procurando a presença do coletivo naquilo que dizem” (LOURO, 2016, p. 9). Assim, os participantes puderam se narrar utilizando os sons da sua paisagem sonora, suas compreensões para gerar conhecimento. Aconteceu naturalmente a aproximação dos seus conhecimentos musicais; como Josso (2002), coloca a experiência formadora passa pela tomada de consciência de novos referenciais diante da cultura em que já estamos inscritos. Os conhecimentos prévios à formação são tocados pelos adquiridos, ajustando possibilidades de interação entre esses conhecimentos. Os diários de sons trabalharam um dos objetivos específicos, de construir relações Educação Musical para a consciência ambiental, usando dos diários os participantes se colocaram dentro da paisagem sonora e refletiram sobre ela, como ela atravessa o ambiente e nossa existência.

Acredito que as análises aqui apresentadas ajudem a colocar uma nova forma de escuta para a Ecologia Acústica em relação à educação musical no ensino superior, entendendo que, contemplando esses tópicos, há possibilidades de ampliar as formas de compreender-se como músico e professor. Digo nova forma de “escuta” fixando um vocabulário que entenda a escuta como um sentido principal da experiência humana. Poderia falar que a dissertação busca uma nova visão sobre a Ecologia Acústica, mas busco uma nova escuta, com todo potencial que essa palavra e o sentido audição têm.

A Metodologia Narrativa e a Ecologia Acústica buscam esse lugar de escuta de diferentes maneiras. Tal escuta pode acontecer inclusive através do texto escrito, como nos diários, em que prestamos atenção ao que aquela pessoa diz e a escutamos através do seu texto. Catani (2016) declara a importância de uma cultura da atenção na educação de professores, que capacita para se situar nas realidades sociais, científicas, intelectuais e artísticas. Essa cultura inclui uma disposição para reconhecermos nos empreendimentos científicos e artísticos como sujeitos. Há de se notar alguns duplos sentidos que podemos encontrar, como nas diferentes possibilidades de interpretação da palavra escuta e também da atenção; uma cultura de atenção auditiva é uma das bases da Ecologia Acústica.

Escutamos sua experiência, escutamos como a pessoa percebeu a paisagem sonora. “As (auto)biografias constituem-se como uma tentativa de busca

de referências em si e de si e na história de outros, ao mesmo tempo em que revelam a polimorfia da constituição do eu” (CUNHA, 2012, p. 97). Quando nos narramos, buscamos entender nosso lugar, e a escuta ativa também é uma forma de entender nosso lugar.

Reitero o que escrevi em um diário de aula: o papel da escuta para o Educador Musical é central, pois ela a escuta é o principal instrumento do professor de Música. Podemos tocar violão, piano ou o que o seja, mas só seremos professores escutando ativamente. Temos que nos escutar como professores, nos narrar, escutar o próximo, nosso aluno e escutar o mundo, os sons da natureza, da humanidade, os sons de máquina, tudo que estiver disponível para nosso ouvido. E devemos agir como pudermos sobre isso, refletir sabendo que o som é a matéria-prima da música, com que o músico e o educador musical trabalham, e é de nossa responsabilidade lidar com o som.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. As narrativas de si ressignificadas pelo emprego do método autobiográfico. In: SOUZA, Elizeu Clementino e ABRAHÃO Maria Helena Menna Barreto. (Orgs). **Tempos, narrativas e ficções. A invenção de si**. Porto Alegre/ Salvador: EDIPUCRS e EDUNEB, 2006. p. 149-170.
- ABREU, Delmary V. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois Educadores Musicais do Distrito Federal. **InterMeio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 23, ed. 45, p. 207-227, jan/jun 2017.
- ADORNO, T. (1965-1966) Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1995, p. 119-154.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALMEIDA, Jéssica. 2018. **Biografia músico-educativa**: produção de sentimentos em meio à teia da vida. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.
- ALMEIDA, Jéssica. FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA:: biografia músico-educativa como procedimento de pesquisa e formação. **Revista Teias**, UERJ, v. 22, ed. 64, 2021.
- ARAGÃO, Thais A. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada?. **Revista Música Hodie**, Goiânia, GO, v. 19, 2019.
- ARROYO, Miguel. **Ofício de Mestre**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.
- ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1977.
- BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **NR-15 –Atividades e operações insalubres**. São Paulo: Atlas, 69º Edição, 2012.
- BASTOS, Juliana Carlos. **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**. 2019. Tese (Doutorado em Música) - UFPB, [S. l.], 2019.
- BASTOS, Juliana C. Ouvido Pensante ou Ouvido Neurótico?: Atuação Científica e simbolismo sonoro sob o frame da paisagem sonora. In: CASTANHAIER, José; MAZER, Dulce; MARRA, Pedro; CONTER, Marcelo; LUCAS, Cássio; ARRUDA, Mario (org.). **Poderes do Som**: Políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular, 2020. p. 179-193.
- BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. **A formação profissional do educador musical**: algumas apostas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 8, 17-24, mar. 2003.

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; OLIVEIRA, Marisa. Pesquisa-formação, abordagem (auto)biográfica e acompanhamento: (Re) Construindo Pontes entre a universidade e a escola, p. 1379-1391, novembro 2011. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação, 2011, **Anais...** PUCPR. Curitiba, Paraná

BYLAARDT, Consuelo. As Pesquisas Do Compositor R. Murray Schafer Aplicadas Na Escola De Educação Básica. VIII Encontro Regional Norte da ABEM, **Anais...** Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2014.

CAGE, John. Silêncio: Conferências e Escritos. Cobogó, 1961.

CAPRA. F. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1982.

CATANI, Denice Barbara. A autobiografia como saber e a educação como invenção de si. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; ABRAHÃO, Maria Helena Mena Barreto (org.). Tempo, narrativas e ficções: a invenção de si. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016, n.p. E-book.

CHARMAZ, Kathy. **A construção da teoria fundamentada**: guia prático para análise qualitativa. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CUNHA, Jorge Luiz da. Pesquisas com (auto)biografias: interfaces em tempos de individualização. In: ABRAHÃO, Maria Helena Mena Barreto; PASSEGGI, Maria da Conceição (org.). Dimensões Epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica: Tomo I. Natal: EDUFRN, 2012, p. 95-114.

CORRÊA, Juliane. **Narrativas de um caminhar para si com os outros**: experiências formativas inclusivas junto a um grupo de estudantes de música. 2018. Tese (Doutorado) - UFSM, Santa Maria. RS, 2018.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Fotobiografia e formação de si. In: SOUZA, Elizeu C.; ABRAHÃO, Maria H. (org.). **Tempos, narrativas e ficções**: a invenção de si. Porto Alegre/Salvador: EDIPUCRS, 2006. Ebook Kindle.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação**, v. 17, n. 51, set. – dez., 2012.

DELORY-MOMBERGER, C. **Biografia e educação**: figuras do indivíduo-projeto. Natal: EDUFRN, 2014

DELORY-MOMBERGER, C; Investigación biográfica em educación: orientaciones y territorios. In: SOUZA, E. C.; PASSEGGI, M. C. (Orgs.) **Memoria docente, investigación y formación**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2010. p. 25-45

DOLEWKA, Marek. Silence as a symbol of death in the reflection of Gisèle Brelet and Tōru Takemitsu. **Kwartalnik Młodych Muzykologów - Jagiellonian University in Kraków**, Cracóvia, 3 2016.

FERRAZ, Claudia. Ruídos em escolas deixam especialista em alerta. **Estado de São Paulo**, [S. l.], p. 19, 23 set. 2005. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/311926>. Acesso em: 4 out. 2022.

FONTEERRADA, Marisa T.O. **Música e meio ambiente: Ecologia sonora**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

FONTEERRADA, Marisa T.O. **O lobo no labirinto**. São Paulo: Unesp, 2004b.

FUNDACENTRO. **NHO 01-Procedimento técnico: Avaliação ocupacional ao ruído**. 2001. 40p.

GLASER, Barney; STRAUSS, Anselm L. **The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research**. Chicago, Nova York: Aldine de Gruyter, 1967.

GLASER, B. **Theoretical sensivity**. Mill Valley: Sociology Press, 1978. 164 p.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GOBBO, BIANCHI AGOSTINI. 20108. **Dourados: Uma Cartografia Da Escuta: Por uma geografia menor**. 2018. Tese (Doutorado Geografia) - Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados MS, 2018.

HESS, Remi. MOMENTO DO DIÁRIO E DIÁRIO DOS MOMENTOS. In: SOUZA, Elizeu C.; ABRAHÃO, Maria H. (org.). **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre/Salvador: EDIPUCRS, 2006. Ebook Kindle.

HESS, Remi. O MOMENTO DO DIÁRIO DE PESQUISA NA EDUCAÇÃO. **Ambiente & Educação**, v. 14, 2009.

INGOLD, Tim. Four objections to the concept of soundscape. In: INGOLD, Tim, **Being Alive:Essays on movement, knowledge and description**. Londres, Nova York: Routledge, 2011. p. 136-139.

INGOLD, Timothy. Against Soundscape. In: CARLYLE, A. (Ed.). **Autumn Leaves: Sound and the environment in artistic practice**. Paris: Double Entendre, 2007.

JOSSO, Marie-Christine. **Cheminer vers soi**. Suisse: Ed. l'Age d'Homme, 1991.

JOSSO, M. C. **Experiências de Vida e Formação**. Lisboa: Educa, 2002.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, Porto Alegre, ed. 3, p. 413-438, set/dez 2007. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi36N_vl_XxAhUfirkGHUNkAqsQFjAAegQIBBAD&url=https%3A%2F%2Fwp.ufpel.edu.br

[%2Fgepiem%2Ffiles%2F2008%2F09%2Fa_tranfor2.pdf&usg=AOvVaw01giulelF-weF-xoJXuQh](#). Acesso em: 7 jul. 2021.

JOSSO, Marie-Christine. Histórias de Vida e Formação: suas funcionalidades em pesquisa, formação e práticas sociais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 5, p. 40-54, jan/abr 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8423>. Acesso em: 7 jul. 2021.

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: História de vida como projeto e as "Histórias de Vida a serviço de Projetos. **Educação E Pesquisa**, São Paulo, v. 25, ed. 2, p. 11-23, jul/dez 1999.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape. *The Senses and Society*, Londres, v. 5. n. 2, p. 212- 234, 2010

KRAUSE, Bernie. **A Grande Orquestra da Natureza**: Descobrimo as origens da música no Mundo Selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
nível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2577#preview-link5>. Acesso em: 12 de setembro de 2020

MAFFIOLETTI, Leda de A; ABRAHÃO, Maria Helena. SIGNIFICAÇÕES ACERCA DE SI MESMO POR MEIO DE NARRATIVAS SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL. **Currículo sem Fronteiras**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 42-58, jan/abr 2016.

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. A mediação das narrativas no trabalho reconstrutivo de uma história de vida: o que os diários de classe contam. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 20, n. 42, p. 125-152, jan./dez. 2019.

MIGNOT, Ana C. V.; CUNHA, Maria T. S. Razões para guardar: a escrita ordinária em arquivos de professores/as. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 25, ed. 11, p. 40-61, jan/abr 2006.

MIGUEL, Fábio. **Paisagem Sonora**: Um estudo da Voz Humana como Símbolo Sonoro. Orientador: Marisa Fonterrada. 2012. Tese (Doutorado em Música) – UNESP, São Paulo, 2012.

MORAIS, Joelson de S.; BRAGANÇA, Inês F. de S. Pesquisa formação narrativa (auto) biográfica:: da tessitura de fontes aos desafios da interpretação hermenêutica. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, 2021.

MOTTA, BRUNO R. Educação Musical a distância: diferentes contextos, possibilidades e desafios. *In*: SOUZA, Jusamara *et al.* **O COTIDIANO NO COTIDIANO DA PANDEMIA**: Reflexões e experiências com a educação musical. 2021.

NAKAHODO, Lilian Nakao. **Cartografias Sonoras**: Um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas. 2014. Dissertação (Mestrado Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

NEUMANN, Helena R. **MUDANÇAS HISTÓRICAS NOS RUÍDOS DA CIDADE: A paisagem sonora urbana como uma composição musical**. II EIGEDIN, Naviraí MS, 2018.

NETO, Luiz Costa-Lima. O cantor Hermeto Pascoal:: os instrumentos da voz. Per Musi, Belo Horizonte, ed. 22, p. 44-62, 2010.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEISSMAN, Jeancarlo. **A música popular como decolonidade na formação de professores de música**: Narrativas de acadêmicos a partir de uma disciplina complementar de graduação. 2020. Dissertação (Mestrado) – UFSM, Santa Maria. RS, 2020.

LOURO, Ana Lúcia; TEIXEIRA, Ziliane Lima; RAPÔSO, Mariane Martins. A “Narrativa de Si” Como Perspectiva para a reflexão do professor de Música. In: LOURO, Ana Lúcia; TEIXEIRA, Ziliane Lima; RAPÔSO, Mariane Martins. **Aulas de Música: Narrativas de professores numa perspectiva (auto)biográfica**. Curitiba: CRV, 2014.

LOURO, Ana Lúcia; RECK, André. Práticas musicais do cotidiano na Iniciação Científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos. **Revista Digital do LAV**, Santa maria, 2017.

LOURO, Ana Lúcia; TEIXEIRA, Ziliane; RECK, André. Pesquisa em Música: Reflexões sobre memórias musicais e dimensões da “experiência de si”. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 9, ed. 1, jan/abr 2016.

LOURO; Ana Lúcia; RAPÔSO, Mariana Martins; CARNEIRO, Guilherme Hartmann; GONÇALVS, Jair dos Santos. “Me sinto mais um mediador que um professor”: Reflexões sobre o ensino centrado no aluno em cartas dos licenciandos em música. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM.17., 2008, São Paulo, **Anais...** São Paulo: ABEM, 2008.

LOURO, Ana L.; SOUZA, Jusamara. (orgs.) **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

LOURO, Ana L. Repertórios musicais, práticas pedagógicas e temas de pesquisa: reflexões sobre ensino de pesquisa e música dentro de uma abordagem (auto)biográfica. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 16, n. 31, p. 8-26, jan./jun. 2016.

LOURO, Ana Lúcia; RECK, André; RAPÔSO, Mariane. Práticas de educação musical em contextos religiosos: narrativas de licenciandos a partir de diários de aula. **REVISTA DA ABEM |** , LONDRINA, jul/dez 2014.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Diários de Aula como instrumento metodológico da prática educativa. **Revista Lusófona de Educação**, v. 27, n. 27, 2014.

LAVOR, Jocilene Borges do et al. **Recreio curioso**: a importância da curiosidade no processo de aprendizagem dos alunos do centro estadual de tempo integral lima rebelo. VI CONEDU, [s. l.], 24 out. 2019. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2019/TRABALHO_EV127_MD1_SA16_ID4642_26092019151318.pdf. Acesso em: 24 out. 2022.

OLIVEIRA, Patrícia L. L. M. G. Oliveira; DAS NEVES, Marcelo S.; DE FREITAS, Roberta N. **Abordagem Metodológica De M. Schafer Para O Ensino De Música Na Escola**. Colloquium Humanarum, Presidente Prudente, 2014.

QUEIROZ, Luciana Molina. **UTOPIA NEGATIVA E CATÁSTROFE: A ARTE COMO NEGAÇÃO DETERMINADA DA CULTURA ADMINISTRADA NA ESTÉTICA DE ADORNO**. *Revista de Filosofia*, Amargosa, Bahia, v. 15, n. 1, jun., 2017.

PASTORELLO, ADRIANA. **APRENDER A LER JORNAIS NO ENSINO FUNDAMENTAL**. 2005. Dissertação (Mestre Educação) - UNESP, Marília, 2005.

PEREIRA, Andressa Porto. **Sonoridades do Trem na cidade de Pelotas-RS: Percepções e Significados**. 2017. Dissertação (Mestrado Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 1, jan/abr 2012.

PONS, Antonella dos S. **Som em devir**: Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana. 2017. 181 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

ROCHA, Claudia Maria de Holanda. **Escutando A Cidade: CARTOGRAFIA DE SONORIDADES**. 2017. Tese (Doutorado Engenharia de Produção) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade** — a música dos sons da rua. São Paulo, Educ, 2002.

SANTOS, Natalia S. **Limpeza de ouvidos na educação básica**: o silêncio de quem ouve. V conedu, Recife-PE, 2018.

SARTORI, Maria G. B. **O Vento Norte**. Santa Maria: Pallotti, 2014.

SCHAFFER. Murray. **A Afinação do Mundo**. Tradução Marisa Trench Fonterrada – 2.ed.- São Paulo: Editora Unesp, 2011

SCHAFFER, R. Murray. **Vozes da Tirania**: Templos do Silêncio. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2019

SCHAFFER, R. Murray. **Educação sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

SCHAFER, R. Murray. **Ouvir Cantar**: 75 exercícios para ouvir e criar música. São Paulo: Unesp, 2018.

SECRETARIA MUNICIPAL DE MEIO AMBIENTE (Rio de Janeiro). **Cartilha Escuta**: A paisagem Sonora da idade. RJ, 1998.

SILVA, Marco A. A. **Imagens sonoras do ambiente**: interface entre ensino de música e educação ambiental. Rio de Janeiro: Marco Aurélio A. da Silva, 2014. 95 p. Ebook Kindle.

SILVA, Marco A. A. **Educação musical**: educação sonora em 10 passos. Rio de Janeiro: Marco Aurélio A. da Silva, 2017. 27 p. Ebook Kindle.

STERNE, Jonathan. The stereophonic space of soundscape. In: THÉBERGE, Paul et al. (Ed.). **Living Stereo**: Histories and cultures of multichannel sound. New York: Continuum, 2015. p. 65-83.

STERNE, Jonathan. Soundscape, landscape, scape. In: BIJSTERVELD, Karin (Ed.). **Soundscapes of urban past**: Staged sound as mediated cultural heritage. Bielefeld: Verlag, 2013. p. 181-191. v. 5. (Sound Studies).

STAUFFER, Sandra L.; BARRET, Margaret S. Narrative Inquiry in Music Education: Toward Resonant Work. In: STAUFFER, Sandra L.; BARRET, Margaret S. (ed.). **Narrative Inquiry in Music Education**. [S. l.]: Springer Science+Business, 2009.

SOUZA, Zelmielen. **Aproximações e distanciamentos na docência virtual em música**: narrativas de professores formadores em cursos de pedagogia da UAB. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

RAMIL, Vitor. **A Estética do Frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

TABORDA, Tato. BIOCONTRAPONTO: Um enfoque bioacústico para a gênese do contraponto e das técnicas de estruturação polifônica. **DEBATES**: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2014.

TAROZZI, Massimiliano. **O que é a grounded theory**: metodologia de pesquisa e de teoria fundamentada nos dados. Trad. de Carmem Lussi. Petrópolis: Vozes, 2011.

ONDE Está Você, João Gilberto?. **Globoplay**. Direção: Georges Gachot. Alemanhaf, 2018. Disponível em:
https://globoplay.globo.com/assine/titleId=8TYLnpQN8S&utm_source=adorocinema&utm_medium=cpc&utm_campaign=1-serie-series&utm_term=assista-agora-cta-&utm_content=botao&dclid=CMG8ucOSh_UCFc2DIQId9EQK7Q. Acesso em: 8 dez. 2021.

OLIVEIRA, Patrícia L. L.; NEVES, Marcelo S.; FREITAS, Roberta N. ABORDAGEM METODOLÓGICA DE M. SCHAFER PARA O ENSINO DE MÚSICA NA ESCOLA. **Colloquium Humanarum**, Presidente Prudente, v. 11, jul-dez, 2014. 7.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. São Paulo: DIFEL, 1974.

TRUAX, Barry. Music, Soundscape and Acoustic Sustainability. **Moebius online journal**, [s. l.], dezembro 2012. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~truax/Sustainability.pdf>. Acesso em: 7 out. 2021.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Nova Iorque: Ablex Publishing Corporation, 1984.

WESTERKAMP, Hildegard. The Disruptive Nature of Listening. **Keynote Address International Symposium on Electronic Art**, Vancouver, 18 ago. 2015. Disponível em: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-\(keynote-at-isea2015\)](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-(keynote-at-isea2015)). Acesso em: 23 jul. 2021.

WESTERKAMP, Hildegard. **Listening and Soundmaking**: A Study of Music-As-Environment. 1988. Tese (Doutorado em Artes) – Department of Communication, Simon Fraser University, [S. l.], 1988. Disponível em: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=51&title=listening-and-soundmaking:-a-study-of-music-as-environment-\(in-ma-thesis\)](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=51&title=listening-and-soundmaking:-a-study-of-music-as-environment-(in-ma-thesis)). Acesso em: 8 out. 2022.

WESTERKAMP, Hildegard. The Disruptive Nature of Listening (keynote at ISEA2015). **Keynote Address International Symposium on Electronic Art**, Vancouver, B.C. Canada, 18 ago. 2015. Disponível em: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-\(keynote-at-isea2015\)](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-(keynote-at-isea2015)). Acesso em: 20 out. 2022.

WESTERKAMP, Hildegard. Soundscapes of Cities. **Symposium From Bauhaus to Soundscape, Goethe Institut** Tokyo, 6 out. 1994. Acesso em: 16 out. 2022.

ZABALZA, Miguei A. **Diários de Aula**: Um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional. Porto Alegre. Editora ArtMed, 2004

ZORZETTO, Ricardo. A acústica do ambiente. **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, ed. 281, jul, 2019.