



Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental

Revista do PPGEA/FURG-RS

ISSN 1517-1256

Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental

SONS, CORPO, SENSIBILIZAÇÃO: Diálogos entre a música e a Educação Ambiental

Andréia A. Marin¹

Cláudio Avanso Pereira²

RESUMO: O presente ensaio trata da percepção ambiental, mais precisamente do sujeito perceptível que é afetado pelos fenômenos do meio em que se insere. O foco das reflexões é a dessensibilização dos sentidos provocada por modos de viver na atualidade e a defesa de uma resignificação da corporeidade na criação de novas subjetividades, novos modos de viver e novas formas de relação com o meio e com o outro. A estrutura argumentativa passa pelas reflexões fenomenológicas de Merleau-Ponty e de alguns pensadores da teoria estética, pelas quais tentamos destacar: a diluição de uma consciência destacada do mundo; a importância da corporeidade no fenômeno da percepção; a necessidade de ressensibilização dos sentidos na construção de novas subjetividades e novos modos de relação com o meio e com o outro. Perseguindo a elucidação desse foco, tratamos da arte, especialmente da música, tanto como oportunidades de sensibilização quanto como experiência de indeterminações que podem ressignificar nossas concepções de educação ambiental.

Palavras-chave: música; educação ambiental; experiência estética, sensibilização.

ABSTRACT: This essay deals with environmental perception, more precisely the subject perceivers that is affected by the phenomena of the environment in which it is embedded. The focus of reflexions is the desensitization of the senses caused by the current ways of living and the defense of a re of the corporality in the creation of new subjectivities, new modes of living and new forms of relationship with the environment and with the other. The argumentative structure pass by phenomenological reflection of Merleau-Ponty and of some

¹ Dra. em Ecologia e Recursos Naturais. Professora do Departamento de Teoria e Prática de Ensino e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil. aamarin@ufpr.br

² Músico, Especialista em Arte-educação, Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, Curitiba/PR, Brasil. claudioavanso@onda.com.br

thinkers of aesthetic theory, for which we try to highlight: the dilution of a consciousness detached from the world, the importance of corporeality in the phenomenon of perception, the need of the awareness again the senses in the construction of new subjectivities and new forms of relationship with the environment and with the other. Chasing the elucidation of this focus, we treat about of art, especially music, as opportunities to raise awareness how like an experience of indetermination that can change out conceptions of environmental education.

Keywords: music; environmental education; aesthetic experience, awareness.

Introdução

Este é um trabalho teórico de educação ambiental, mas ele não seguirá os contornos de uma temática comum no campo. Trata-se de um traçado de reflexões sobre percepção ambiental, mas cujo foco é o ser perceptivo e a forma como ele é afetado pelos fenômenos do meio em que se insere. Nossa inquietação ao buscar essas reflexões se ancora no fato de assumirmos uma concepção fenomenológica de percepção, em que a corporeidade é elemento central nos modos de viver e na relação ser humano-ambiente. Assim, as transformações que apontamos em nossos discursos ambientais passam pela forma como nos sentimos atingidos pelo meio, de maneira que tais transformações precisam começar em nós mesmos.

Há alguns pressupostos que precisamos assumir no início da exposição de nossas idéias: a de que os modos de viver na atualidade, especialmente os que imperam nos grandes centros urbanos, dessensibilizam nossos sentidos e, muitas vezes, nos fazem perder a consciência de nossa própria corporeidade. Não raro, somos expostos a agressões físicas e psicológicas sem sequer nos darmos conta. A poluição sonora é, sem dúvida, uma dessas importantes agressões, a qual nosso corpo responde com variações metabólicas e altos índices indicadores de estresse. Apesar desses efeitos, muito pouco percebemos desses sinais do nosso corpo.

Para além dessa afetação do nosso corpo pelo ambiente e dos seus reflexos, a percepção é também a base de nossos processos criativos. Nossos sentidos funcionam de forma sinestésica, mas nos percebemos como seres visuais. Nossa interação com o mundo é emotiva, volitiva, imagética, mas só nos concebemos como seres racionais. Não percebemos nossa própria integralidade na nossa relação com o mundo. Tudo parece se passar como se o modelo científico moderno que a tudo objetifica, nos fizesse objetos para nós mesmos, de forma que temos consciência dos múltiplos sistemas que compõem nosso corpo e do seu funcionamento, mas esse corpo que funciona segundo leis próprias, criteriosamente, é um estranho para nós, mero abrigo para nossa consciência. E pela consciência que julgamos nos vincular ao mundo, mas de fato, nossa consciência nada pode dizer de grande parte das nossas vivências no mundo. Nosso corpo, ao contrário, é testemunha viva de toda nossa história, é

materialização dos efeitos que o meio tem sobre nós, é matéria da mesma natureza que o mundo, é por ele atravessado a todo instante.

Esta constatação nos faz abrir mão daquilo que o pensamento clássico nos fizera acreditar: não somos mente apartada de um corpo, simples hospedeiro, mas corpo e consciência, inseridos como unicidade num mundo que nos afeta não só como sujeitos cognoscentes, mas como corpos viventes.

Mudar nossa relação com o mundo não é mudar somente nossa consciência, mas também a forma como nos entregamos afetivamente ao mundo e, antes de tudo, a percepção de nossa própria corporeidade. É assim que chegamos às inquietações expostas nesse texto: pela necessidade de ressignificarmos nossa relação com o ambiente a partir do que há de mais íntimo em nós, de nossa própria carne. Com o desafio de pensarmos nesses termos, buscamos espaços de diálogo com a fenomenologia, especialmente com Merleau-Ponty, e avançamos para reflexões do campo das artes, mais precisamente da música, onde procuramos embasamento para discutir as diferentes vias pelas quais nosso corpo é afetado na percepção. Pela complexidade dos fenômenos que se apresentam nessa relação corpo-ambiente, elegemos ainda um foco para adensar nossa discussão: nossa percepção sonora e a forma como diferentes sons geram importantes efeitos sobre nosso corpo-consciência. Finalmente, discutimos como os espaços de indeterminação trilhados na experiência estética podem gerar interessantes reflexões sobre o sentido de educar no e pelo ambiente.

Esperamos que essas idéias aqui construídas tenham algum significado para a educação ambiental, mais especialmente para aquelas tendências do campo, onde se trabalha com a sensibilização para a criação de novos modos de viver e novas relações ser humano-outro, ser humano-ambiente. Às vertentes da educação ambiental preocupadas com a *estesia*, julgamos que essas reflexões podem ser de algum interesse, uma vez que darão indicações da importância da experiência estética e da sonoridade nas atividades de sensibilização.

Corpo e percepção: o sentido do corpo na fenomenologia merleau-pontiana

A percepção, em Merleau-Ponty, não é tomada como uma pura recepção de informações do meio por uma consciência que se vê apartada do mundo. Um dos maiores esforços da fenomenologia do pensador está justamente em restituir à consciência sua carnalidade. Tal concepção de percepção pressupõe um sujeito que se relaciona com o espaço como um encarnado.

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

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

O caminho do entrelaçamento da consciência ao mundo, além de uma materialidade imersa nas coisas – o corpo -, também pressupõe a ressignificação da temporalidade, buscando um tempo que não esteja condicionado às representações estagnantes operadas por uma consciência exterior ao mundo. A dinamicidade deste, a forma como tal dinamicidade escapa às categorias pretensamente estáveis – passado, presente e futuro -, mostra a um ser imerso nas coisas uma reconstituição permanente das significações do mundo, que escapa das relações de causa-efeito em que se baseiam os atos da consciência puramente reflexiva.

Trataremos inicialmente dessa materialidade necessária – a corporeidade – e deixaremos para abordar a dinamicidade de um mundo que fala a linguagem da indeterminação a uma consciência que, contrariamente, busca nas formas definitivas (conceitos, determinações, modelos) a sua estagnação, quando encaminharmos as reflexões sobre o que a arte tem a ensinar aos defensores do intelectualismo.

O corpo tratado na fenomenologia não é aquele separado definitivamente da mente, característico do pensamento clássico: “o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas” (MERLEAU-PONTY, 2004, pp.16-17, grifos do autor).

Na *Fenomenologia da percepção*, critica a separação de corpo e alma feita pela tradição cartesiana, pela qual se define “o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo”, o que resulta um distanciamento entre objeto e consciência (MERLEAU-PONTY, 1999, p.268). Merleau-Ponty, na tentativa de superação dessa tradição, e na mesma linha de questionamento sobre a percepção do mundo vivido, afirma que a consciência que o humano tem do corpo não se dá pelo pensamento: “não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo”. (*id.*, p.269). O corpo está, pois, no cerne da experiência³ do mundo vivido.

³ A experiência é aqui colocada não como passividade ao mundo, mas abertura e integração, nos moldes assim esclarecidos por Chauí (2002, p.161): “a experiência já não pode ser o que era para o empirismo, isto é,

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (1984^b, p.86) coloca a necessidade de superação dessa concepção de corpo do pensamento científico:

Mister se faz que o pensamento da ciência [...] torne a colocar-se num 'há' prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos.

O corpo é “carne do mundo”, é feito da mesma carne que o mundo, “ambos se imbricam mutuamente” (MERLEAU-PONTY, 1984^a, p.225, nota de maio de 1960). Ele é, ainda mais, um si que não se dá por transparência e assimilação, mas por inerência àquilo que vê, de maneira que a percepção, neste sentido, não poderia de fato resultar da apropriação das coisas, mas de uma abertura ao mundo.

Corpo, experiência de indeterminações e temporalidade

O mundo, assim como o tempo, se define na fluidez, e sua percepção, portanto, pressupõe não um olhar desterrado, que opera o distanciamento da consciência para fazê-la construir as representações do mundo, mas um olhar situado no campo de experiências possíveis, um sujeito que não paralisa o mundo para formatá-lo em conceitos, mas que capta o mundo em constituição. Esse sujeito é, mais que uma consciência, um corpo que se entrelaça ao mundo da vida.

O corpo faz o que a consciência não pode fazer: ter um domínio da espacialidade que lhe dá o poder de situar-se no mundo. Ele é, por isso, a carnalidade de um sujeito que, além do domínio espacial, dá condição de percepção do tempo, ser que se recusa à fixação da consciência. O tempo não se resume, para o corpo, a uma representação do passado ou do porvir, mas se manifesta em um presente que é processo e que incorpora passado e futuro. O corpo está onde o presente se faz e não caminha para um pólo oposto ao mundo.

A percepção que se dá por um corpo que é do mesmo estofa que o mundo, não busca um invariante, como a síntese intelectualista, mas carrega nela mesma as variantes do mundo. A realidade a que essa percepção faz referir não é aquela dita pelo juízo, pelo intelecto, que se habilita tão somente a aceitar ou negar algo, mas sim pelas vivências, pelos sentidos que

passividade receptiva e resposta a estímulos sensoriais externos, mosaico de sensações que se associam mecanicamente para formar percepções, imagens e idéias; nem pode ser o que era para o intelectualismo, isto é, atividade de inspeção intelectual do mundo. Percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo”.

captam o mundo na sua integralidade, referindo-se a ele não como verdadeiro ou falso, mas como mundo possível antes de qualquer verificação. Tal percepção comporta a “tolerância do mundo antepredicativo...” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.459). É a mesma vivenciada pela criança, para quem o mundo “é ainda o lugar vago de todas as experiências”. O mundo “acolhe misturados os objetos verdadeiros e os fantasmas individuais e instantâneos, porque ele é um indivíduo que envolve tudo e não um conjunto de objetos ligados por relações de causalidade” (*id.*, p.459).

É por essa síntese perceptiva que o sujeito capta o mundo no seu movimento de fazer-se, repetindo com seu corpo a articulação entre o habitual e o prospectivo. Para o corpo que percebe, cada novo dado da percepção carrega as sensações anteriores, processo instalado na *ipseidade* do mundo e não nas formulações da consciência. Com essas considerações, Merleau-Ponty instaura um movimento de naturalização do sujeito. Embora ele admita um *si*, existente para além desse sujeito imerso no mundo da percepção, este não significa um outro, uma consciência em oposição a um corpo, mas uma manifestação do mesmo fenômeno, a que se refere como cogito tácito, ao qual não se pode referir um “eu penso”, uma consciência definida como substância. A filosofia reflexiva, tal qual o pensamento científico, desfaz nosso vínculo natural com o mundo: “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (MERLEAU-PONTY, *O olho e o espírito*, 1984^b, p.85).

A interposição de uma representação entre a consciência e o mundo pressupõe uma fixação do mundo, fundada na relação de causalidade. Em outros termos, significa encerrar a dinamicidade e a invisibilidade das coisas em um conceito e em uma dissecação do visível no âmbito das relações de causa e efeito. Daí por diante, a representação do mundo ganha um status de existência própria, substituindo a percepção, solo de sua gênese. O puro olhar do espectador não é mais o que os olhos do vivente podem experimentar do mundo, mas o que a consciência consegue fixar em uma definição, uma essência dos fenômenos. A perda inevitável é daquilo que os olhos do vivente poderiam captar e que está indisponível ao olhar do espectador, inacessível à consciência desterrada: o invisível do mundo.

Considerar que a experiência precisa ser retomada como anterior a todo juízo e negar que o juízo contenha a totalidade da experiência é destituir várias filosofias de seu fundamento, especialmente o pensamento clássico moderno. O que se retira da relação entre sujeito e mundo é justamente o que fundamentara a dúvida cartesiana: a possibilidade de interposição de uma representação que poderia metodicamente dar conta da totalidade do mundo, transmutar sua realidade em verdades ditas pela consciência inspecionante e tomá-las

como expressão de um mundo lapidado, livre dos riscos das imprecisões perceptivas e dos sonhos.

Fazer a experiência das indeterminações, tal qual o faz a arte na sua tentativa de atingir a percepção primordial e expressá-la, é voltar ao pré-formal, ao pré-intelectual. Isso significa revisitar o espaço germinal, o lugar de onde pode surgir o novo, quer esse novo seja tomado como formas de expressão no mundo – subjetividades – ou modos de viver. Aqui chegamos, portanto, ao prenúncio de um campo ético forjado na própria restituição do sujeito ao mundo, na vivência estética. Antes, porém de adentrarmos aos possíveis significados dessa experiência estética, queremos tratar dos contextos que inspiraram as inquietações para buscarmos essas idéias: a dessensibilização e o embrutecimento da percepção nos modos de viver na atualidade.

Ambiente cotidiano e dessensibilização

Iniciamos esse item com uma contribuição de Tom Zé:

“Só volto lá a passeio no gozo do meu recreio
Só volto lá quando puder comprar um óculos escuros
Com um relógio de pulso que marque hora e segundo
Um rádio de pilha novo cantando coisas do mundo pra tocar
Lá no jardim da cidade zombando dos acanhados
Dando inveja nos barbados e suspiros nas mocinhas.
Porque pra plantar feijão eu não volto mais pra lá...
Eu quero é ser Cinderela, cantar na televisão,
Botar filho no colégio, dar picolé na merenda,
Viver bem civilizado, pagar imposto de renda.
Ser eleitor registrado, ter geladeira e TV,
Carteira do ministério, ter CIC, ter RG.
Bença mãe. Deus te faça feliz minha menina Jesus
Que te leve pra casa em paz
Eu fico aqui carregando o peso da minha cruz
No meio dos automóveis, mas vai,
Viaja, fuge daqui que a felicidade vai atacar pela televisão.
E vai, felicitar, felicitar, felicitar, felicitar, felicitar
Até ninguém mais respirar...”

Modos de viver carregados de novidades, necessidades artificiais e perdas de sentidos. Acharemos desnecessário, ao falarmos a educadores ambientais, nos determos muito aos comentários do contexto expresso na escrita acima. Basta que os sintetizemos na constatação de um ambiente carregado de objetos forjados num modo de viver que nos desconecta dos sentidos de pertencimento à natureza e de necessidades advindas do modelo de produção e consumo.

É justamente o cenário dos centros urbanos, onde esse modo de viver se destaca, que pode provocar, segundo Duarte (2004), o embrutecimento dos nossos sentidos. É aí que mais a lógica utilitarista faz submergir a lógica do pertencimento e as oportunidades de vivências estéticas. Tal utilitarismo deriva notadamente de uma razão instrumental e de um imperativo da tecnologia sobre nossa relação com o mundo:

...o modo prático de ver o mundo orienta-se movido pelas questões ‘o que posso fazer com isso e que vantagens posso obter disso?’, ao passo que o olhar estético não interroga, mas deixa fluir, deixa ocorrer o encontro entre uma sensibilidade e as formas que lhe configuram emoções, recordações e promessas de felicidade (*id.*, p.98).

A lógica utilitarista faz mudar brutalmente nossos ambientes cotidianos e a cidade, um “lugar primordialmente sensorial e emotivo” se deteriora, transformando-se de “uma extensão amorável do nosso corpo”, a nos tocar em suas cores, sons e odores, em caos e brutalidade (*id.*, p.,82).

O que está em jogo nessas transformações, no entanto, não é só a perda de referenciais do passado, de espaços de nostalgia, de forma que nossa reflexão não se encaminha para o criticado arcaísmo ingênuo. A perda do que Bachelard (1993, p.19), denomina “espaços de nossa felicidade”, na verdade, aponta para a homogeneização dos espaços e, conseqüentemente, o mascaramento daquelas interações que fazem deles lugares: nossa expressão no mundo. As subjetividades e a possibilidade de suas reinvenções dependem dos atravessamentos das experiências do contexto, das experiências estéticas vivenciadas nos lugares concretos habitados. Se esses espaços, ao invés de estimularem, empobrecem nossas experiências sensíveis e nosso contato com as diferenças, então nós também nos embrutecemos, nos formatamos, nos homogeneizamos. Isso significa, em outros termos, nos assujeitarmos aos discursos/imagens vigentes, que nos ditam modismos, necessidades de consumo e formas definitivas de relação com o ambiente, com nosso próprio corpo e com o outro.

É assim que a imagem dos lugares habitados passa a ser a mesma em todos os centros urbanos, que as pessoas se sentem compelidas a pensar, falar, agir, vestir, viver dentro de modelos vigentes que parecem ser os únicos modos de viver possíveis. Sobre isso, gostaríamos de correr o risco da acusação de romantismo ingênuo e citar a necessidade de experiência de rupturas representada pela *Vida nos Bosques* de Thoreau (1984). Thoreau viveu entre 1817 e 1862 e resolveu construir uma cabana e viver nos bosques quando tinha 28 anos, saído da mais genuína “formação” científica e social. Não o tomamos aqui como uma

oportunidade de apologia ao arcaísmo, mas como a ilustração de uma contraposição à forma e busca de novos modos de viver.

Tal ruptura, contraposição à forma e criação de novas interações com o ambiente se dão a partir da intuição dos domínios de indeterminação, o que acreditamos corresponder ao que, no campo da educação ambiental, se denomina sensibilização. O acesso a esses domínios pode se dar a partir da experiência estética, que singulariza a percepção, e do reavivamento dos sentidos.

Percepção sonora e sensibilização

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

Embora não falamos aqui de um contexto teórico que abre amplos espaços à teoria crítica, algumas reflexões de Adorno podem ser muito válidas às provocações que aqui queremos alcançar. Os pensamentos estéticos de Adorno foram radicais no que diz respeito à relação entre música, consumo e indústria cultural. Não trataremos aqui das críticas que ele sofreu por distinguir qualitativamente diferentes estilos musicais, tomando somente algumas considerações sobre o empobrecimento da sensibilidade provocado pelo consumo musical acrítico.

No seu texto intitulado *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), Adorno defende uma nítida decadência na sensibilidade musical em correspondência ao consumo crescente de produções com fins mercadológicos. Nogueira (2001, p.187) considera essas reflexões do pensador, diante dos produtos da indústria fonográfica no Brasil. A síntese dessas idéias é o fato de que os modismos dominam uma dimensão da sensibilidade humana que é de extrema importância na interação do ser humano com o mundo.

Acostumamos a ouvir uma massa sonora construída por sons melódicos e percutidos, elaborados a partir de um pensamento forjado no momento cultural. Hoje, no limiar da era digital e com o movimento da globalização, podemos ouvir as músicas do mundo todo, e muitas vezes trazemos acriticamente produções musicais para dentro do nosso espaço cultural. A música, julgada como estratégia de motivação do estado de espírito, passa a ser

ouvida sem nenhuma seleção e nenhum questionamento sobre seus possíveis efeitos; ou seja, é como se tomássemos altíssimas doses de remédios sem saber a que doença se destina. Ouvimos músicas o tempo todo; alegramo-nos, entristecemos-nos ou, em algumas situações, sequer podemos “ouvir” determinadas canções devido ao estado emocional que ela nos proporciona, sem ao menos perguntarmos por que isso acontece.

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

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

Os sons povoam também as construções imaginárias dos seres humanos nas suas relações com os elementos da natureza. Não há uma poetização do mundo que não tenha evocado alguma de suas sonoridades. Nesse sentido, podemos citar um “diálogo” entre Thoreau e Bachelard sugerido por nós no artigo *O imaginário sobre a água e suas implicações para o entendimento da interação do ser humano com o meio* (MARIN *et al.*, 2004, p.54):

Para Bachelard (1997, pp.17,35),

a água, além de corpo e alma, tem voz. Os sons que proclamam são os que povoam os devaneios: “[...] a linguagem das águas é uma realidade poética direta. [...] Os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas”. Os rumores das águas assumem com toda naturalidade as metáforas da alegria e da claridade: “as águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias”.

Thoreau (1984, p.277) descreve a chegada da primavera do Walden povoada do canto das águas, como um dos atrativos da vida nos bosques. Por essas ocasiões, o viajante passava animado pela música de “milhares de murmurantes córregos e arroios, em cujas veias corre o sangue do inverno que eles vão carregando”.

Vale destacar, nesse contexto, o esforço de uma criação recente do grupo musical Alma Terra Duo⁴, que compôs a canção *Água*, onde essas vozes da água parecem sair dos recantos mais longínquos da natureza para invadir nossos sentidos e acessar, em nossas almas, mitos esquecidos, sensações irresistíveis de mobilidade e fluidez e o apelo doloroso dos riscos de uma vida desértica.

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

É assim também que a experiência estética que podemos fazer dos nossos lugares vividos pode nos sensibilizar por meio da percepção sonora. Deter-nos na percepção dos sons é instalar-nos num espaço de criação, o que nos provam os músicos e suas inusitadas composições. É voltar ao já citado domínio de indeterminações. Não é à toa que a música pode nos falar de um tipo de ser que a consciência e suas construções formais não podem estabilizar: o tempo.

Tal como as considerações de Merleau-Ponty sobre a inacessibilidade do tempo, as reflexões de Lorenzo Mammi (1994, p.52), quando discute a idéia agostiniana do *Deus cantor*, nos lembra: “o tempo não pode ser medido, é inapreensível, porque é impossível medir algo que vive desaparecendo. O que caracteriza o tempo é o contínuo emergir e afundar na não-existência. O presente não tem extensão, é apenas uma tensão entre não ser ainda e já não ser”. É a partir dessa inquietação sobre o caráter do tempo que Mammi então nos pergunta como uma linha melódica pode encontrar repouso, se na realidade física não passa de um contínuo desmanchar-se em sons sucessivos. E então considera: “deve existir um lugar na alma onde o tempo se cristaliza na extensão de um eterno presente. Nesse lugar, o passado, presente na memória, pode ser medido com o presente da atenção atual e com o futuro da expectativa”. Cada momento contém, assim, a contemporaneidade de lembrar, atentar e esperar, sendo assim passado, presente e futuro. Dessa forma, a música é a expressão única que dá conta de presentificar o que é pura fluidez, indeterminação.

⁴ O grupo Alma Terra Duo está sediado em Curitiba e é formado pelo co-autor do presente artigo – Cláudio Avanzo – e por Marco Cardoso. O trabalho do grupo se caracteriza pelo resgate de sonoridades étnicas/regionais. A canção citada faz parte do trabalho recém-lançado do grupo: CD *Acordando*.

É por esse potencial expressivo da música que a tomamos como possibilidade de experiência estética e de ressensibilização dos nossos sentidos, o que nos leva a argumentar um pouco mais a respeito do poder dos efeitos sonoros discutido no campo da arte-terapia.

Tipologias musicais e seus diferentes usos

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

Na perspectiva musical, a *doutrina do ethos* expressa a ordenação, diferenciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos. [...] De acordo com a *doutrina do ethos*, a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos (*id.*, 243).

Os gregos utilizavam-se de fórmulas melódicas (*nómos*) para compor a doutrina do *ethos*. Tais fórmulas geravam os padrões que inseridos nas estruturas musicais formavam modos que podiam ser expressos nas diferentes tensões das vozes e afinações dos instrumentos.

Essas expressões eram associadas a diferentes estados de temperamento no ser humano: harmonia dórica, sentimentos de firmeza, grandeza, equilíbrio diante dos desafios, ou que pode gerar estados mais profundos, de recolhimento e de concentração; harmonia frígia, estimulante, entusiástico, gera alegria, furor; harmonia lídia, exprimindo tristezas, situações trágicas, emotividade, contrição; harmonia eólia, que gera sentimentos profundos de amor.

Essas relações entre os modos harmônicos e os efeitos nos estados de espírito são utilizadas ainda atualmente, nas técnicas de arte-terapia⁵ e músico-terapia. É possível assim atribuir à música um poder capaz de sensibilizar um sujeito que entoa ou apenas ouve um trecho musical. É dessa forma que pode ser usada também nas estratégias de marketing, área que aprendeu rapidamente a fazer uso desses efeitos para estimular as percepções e hábitos de consumo nos grandes centros urbanos. Está presente a cada instante da nossa vida, criando ambientes, ditando modas, vendendo roupas, carros, terras, entre outras coisas. Capta-nos também para os apelos religiosos e políticos. É assim, que da percepção de espaços de indeterminação e criação, e de estímulos tranqüilizantes dos sons da natureza passamos a um bombardeio de “sonoridades forjadas” e de caos sonoros que mecanizam nossas reações, congelam nossas possibilidades criativas e, por vezes, dessensibilizam nossos sentidos.

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

Da educação ambiental em diálogo com a experiência de indeterminação e com a música

Todo som, qualquer que seja, pode ser matéria prima com a qual a música pode fazer-se. A música nutre-se, assim, da indeterminação e do movimento. A vibração dos corpos que mobiliza ondas no ar desenha os ricos espaços de indeterminação dispostos à percepção e à criação musical. A combinação dos sons, organizados em seqüências melódicas e combinadas por intervalos dentro de uma escala musical, nos leva ao que compreendemos e popularmente chamamos de música.

Vale aqui abrir um parênteses para destacar a forma como a educação musical passa de uma experiência de criação para o aprendizado de um processo reprodutivista. Repensando nossa formação musical podemos constatar que, na maioria das vezes, nossa educação se dá

⁵ Por volta do século XX, a Arte terapia foi reconhecida como tratamento auxiliar da medicina ao fazer uso das linguagens artísticas para o autoconhecimento (PAIM, 1996). Numa abordagem terapêutica se tem como fundamento uma linha de pesquisa já estruturada, enquanto que na Arte terapia o terapeuta se torna apenas o mediador e a arte passa a ser o agente do processo.

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

apenas no âmbito da história dos renomados compositores, criadores de modelos. O ensino baseado em tais modelos, aprisionados em partituras a serem executadas, estimulam as novas gerações a copiar o velho, no lugar de motivar a experiência de criação. Não se deveria pretender educar a partir da cópia de modelos e sim da percepção de sons geradores e da capacidade rítmica corporal, movimentos que tornam possível construir uma diversidade musical, povoada por um âmbito de significados. Nosso eu musical, nesse contexto, está sempre onde o presente se faz.

Aprender com a música a captura criativa desses movimentos é uma experiência de superação da relação puramente intelectualista com o ambiente. Aprender a ouvir, a deixar-se mover pelos sons do cotidiano, pode nos estimular tanto: a um processo expressivo que exige a superação de uma relação puramente reativa para com o ambiente, retomando o sentido de poetização dos lugares vividos; a um desejo real de recriar modos de viver que permitam essas novas relações baseadas na experiência estética, superando-se assim os cenários cotidianos que agridem e embrutecem nossos sentidos.

Nesse sentido, podemos vislumbrar a música ensinando a educação ambiental. Logicamente essa educação que aqui tratamos é a mesma referenciada por Aranha (1996, p.50), que “não é, porém, a simples transmissão da herança dos antepassados, mas o processo pelo qual também se torna possível a gestação do novo e a ruptura com o velho”. É aquela que não busca discursos novos para serem veiculados em tom de quem pretende arrebanhar adeptos para uma revolução da moral, mas a que provoca a revisitação daquilo que se é, sua desconstrução e o desejo de recriação de si. É da vontade de recriar-se, de recriar modos de viver, de inventar novas subjetividades, de redescobrir a condição de conaturalidade com a natureza e o outro, de redesenhar e colorir os lugares vividos, que essa educação ambiental quer falar. Noutros termos, de aprender a visitar o não-conceituado, o não estagnado, o indeterminado para gerir o novo, movimento que a música saberia inspirar como nenhum outro fazer humano.

Para além disso, os diferentes modos harmônicos poderiam também significar importantes experiências provocativas nos trabalhos de sensibilização ambiental. No esforço de Villa-Lobos⁶ poderíamos buscar inspiração para tentar fazer falar as vozes da natureza,

⁶ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compôs muitas obras inspiradas no Brasil nativo, expressando as vozes da natureza e dos povos das várias regiões do país. “Por cerca de 1910, ele visitou a Amazônia e encontrou índios, coletando temas e impressões que mais tarde provariam influenciar seu trabalho como compositor. [...] *Amazonas* é um exemplo do tipo de trabalho concentrado pelo qual Villa-Lobos conseguiu seu grande sucesso, um caleidoscópio sonoro, flutuando com vida rítmica e virtuosidade instrumental... Uma grande parte de seu material temático é tirada de melodias indígenas da Amazônia. As florestas, rios, cachoeiras, pássaros, peixes,

essa que também se movimenta em nossas veias, mesmo que a única expressão possível para ela seja o silêncio, esse que somos tentados a extinguir cada vez mais. Poderíamos nos deter na percepção dos pulsos da vida, em todas as suas manifestações, e nos seus movimentos de desfazer-se em caos sensível no morrer cotidiano das cidades.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Trad. Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

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

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

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 326p.

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

MAMMI, Lorenzo. Deus Cantor. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

MARIN, Andréia A.; OLIVEIRA, Haydée T.; COMAR, Mario V. O imaginário sobre a água e suas implicações para o entendimento da interação do ser humano com o meio. *Rev. eletrônica Mestr. Educ. Ambient FURG*. v.12, pp.50-59, jan-jun. 2004.

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

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

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

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

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

animais selvagens, bem como os mestiços (caboclos) e as lendas de Marajó têm influência no seu trabalho". (VIDAL, notas musicais, encarte de CD VILLA-LOBOS, 1990).

NOGUEIRA, Monique A. Música, consumo e escola: reflexões possíveis e necessárias. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antonio Á.S.; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: UNIMEP, 2001.

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

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

THOREAU, Henri David. *Walden e a vida nos bosques*. São Paulo: Global, 1984. 331p.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Heitor Villa-Lobos: Gênese, Erosão, Amazonas, Alvorada da Floresta Tropical*. Coletânea Orchestral Words. Conduzido por Roberto Duarte. Czechoslovak Radio & Symphony Orchestra. Notas musicais de Pierre Vidal. Bratislava: MarcoPolo, 1990. CD (encarte).

Recebido em 30/04/2009
Aprovado em 29/05/2009