

PAISAGEM SONORA: ESCUTA IMAGINATIVA DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Bárbara Fragoso Silva¹
Alexandre Schirmer Kielling²

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura da Escola de Música de Brasília a partir da “escuta imaginativa” de recorte da sua paisagem sonora. Nosso objetivo é investigar aspectos da instituição – apontada pelo Portal MEC (2022) como uma das mais relevantes da América Latina – sob a ótica da musicista Camila Becker, a partir de uma entrevista ocorrida após a exibição de *soundscape* gravada no interior da instituição. Para a realização da pesquisa, adotamos uma postura investigativa do cartográfica proposta por Deleuze e Guattari, como uma atitude que prepara para o acolhimento do inesperado”, com abordagem de Virgínia Kastrup (2009) e Suely Rolnik (1989). De igual modo, Murray Schafer (2011) e John Cage (2019) sustentam a ideia de paisagem sonora. Essa caminhada sugere a necessidade de invocar um voo imaginativo, de Katharine Norman (1996) e Hildegard Westerkamp (2002), ao longo da composição de uma paisagem sonora. Verifica-se com esse estudo que a liberdade e as trocas de conhecimento nos corredores da EMB interferem em processos criativos de agentes, por meio da configuração de espaços democráticos desde a fundação da escola, durante o regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: Escola de Música de Brasília. Paisagem sonora. Estética. Música, Escuta imaginativa.

INTRODUÇÃO

Os sons conduzem. E o processo de chegada até aqui, em palavras, conta com a intervenção sonora. Pausa. No centro da capital federal, há uma alma que pulsa. Pode não ser uma alma. A questão é que ela afeta. Impulsiona. Cria ramificações. É abrigo harmônico de uma série de pessoas, com ou sem dissonâncias. Sustentada por sustenidos, bemóis e outros acidentes, a paisagem sonora da Escola de Música de Brasília (EMB) se recicla diariamente.

Relevante nos cenários nacional e internacional, a Escola de Música de Brasília é considerada uma das principais instituições de música da América Latina (PORTAL MEC, 2022). Situada na 602 Sul, na Região Administrativa I (RA-

¹ Mestranda em Inovação em Comunicação e Economia Criativa, Universidade Católica de Brasília – Brasília (DF). E-mail: barbarafragososilva@gmail.com.

² Doutor. Professor do Mestrado em Comunicação e Economia Criativa, Universidade Católica de Brasília – Brasília (DF). E-mail: alexandre.s.kielling@gmail.com.

I), no Plano Piloto, a instituição é um Centro de Educação Profissional (CEP), que oferece atualmente mais de 40 opções de cursos gratuitos e abertos ao público, de canto, instrumentos musicais, documentação musical, processos fonográficos, regência, arranjo, iluminação, entre outros.

Diante do exposto, este artigo apresenta uma leitura da Escola de Música de Brasília a partir de sua paisagem sonora. Nosso objetivo é traçar os aspectos da EMB, sob a ótica da musicista Camila Becker, a partir de uma entrevista gravada com a artista após a exibição de áudio para ela, com recorte da paisagem sonora da instituição.

Nossa postura metodológica é cartográfica, que inclui como critério de escolhas, no processo de pesquisa, “descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com outros corpos que pretende entender”, aponta Rolnik (1989, p. 67). Consideramos que o olhar cartográfico dá espaço para a subjetividade do cotidiano desse território musical, que possui diversidade de fontes sonoras e dinâmicas que impactam nos processos criativos das pessoas que circulam no ambiente.

Do mesmo modo, levamos em conta a “escuta imaginativa” de Norman (1996, p. 53) como forma de experimentar os sons dessa atmosfera, e alcançar a “música do mundo real”, invocando o “voo interno da imaginação”. Essa escuta “deixa arrastar entre o que é “imanente no real” e o que é “imanente em nós mesmos”.

Ao integrar uma pesquisa mais ampla de mestrado em andamento, o artigo está dividido em três partes. Na primeira, discorremos sobre a Escola de Música de Brasília, sob o ponto de vista do processo de criação. Na segunda parte, dialogamos acerca da paisagem sonora, que agrega a combinação de inúmeros sons em um espaço físico. Por fim, identificamos expressões e imagens que emergem da fala da artista, em que o corredor é visto como uma das expressões mais fortes da instituição musical, por ser um espaço comum e democrático onde a música floresce, com aspectos de liberdade e de criatividade.

1. ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

A instituição foi criada a partir de movimentos de ensino de música que tiveram lugar na Fundação Educacional do Distrito Federal, durante o regime militar, principalmente por meio do trabalho de dois maestros: Reginaldo Carvalho e Levino de Alcântara. Iniciado em 1960, o processo de criação da Escola de Música tinha o intuito de formar músicos de orquestra, banda e coro, nos moldes do antigo Ensino Profissionalizante (Lei 5.692/71) (BERGER FILHO, 1999, p. 2).

A partir de 1964, com a saída do Maestro Reginaldo Carvalho, o Maestro Levino de Alcântara, discípulo de Villa-Lobos, funda o Madrigal de Brasília – instituição artística em plena atuação hoje, que teve grande importância para a história da Escola – e passa a coordenar uma mobilização, junto à Coordenação Musical da Rede Pública de Ensino do Distrito Federal, com a criação de uma escola profissionalizante de música em Brasília (MATOS & PINHEIRO, 2007, p. 215).

Em 1999, a Escola foi inserida no Programa de Expansão da Educação Profissional (PROEP), vinculado à então Secretaria de Educação Média e Tecnológica do Ministério da Educação e do Desporto SEMTEC/MEC). Dessa forma, a instituição passou a se chamar Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília – CEP-EMB (MATOS, 2007, p. 217) e se transformou em um Centro de Educação Profissional (de sua natureza), funcionando conforme o dispositivo na Lei 9394/96 e o Decreto 2208/97, que regulamentou a Educação Profissional, de níveis Básico, Técnico e Tecnológico no Brasil. No CEP/EMB foram implementados os níveis Básico e Técnico da Educação Profissional, em modalidades instrumentais e vocais diversas.

O Portal MEC (2022) destaca a instituição como referência no mundo em educação musical:

“A Escola de Música de Brasília (EMB), considerada uma das melhores em educação musical e profissional da América Latina, está entre as mais conceituadas do mundo. Pública, a instituição fica sob a coordenação da Secretaria de Educação do Distrito Federal e tem como missão ser democrática e atender os mais diversos tipos de alunos”. (PORTAL MEC, 2022).

Por lá, passaram artistas como os cantores Ney Matogrosso e Cássia Eller, o bandolinista Hamilton de Holanda, o guitarrista Lula Galvão, o contrabaixista Jorge Helder e o violonista Jaime Ernest Dias.

Com mais de dois mil alunos e professores qualificados, a Escola de Música de Brasília faz parte de um cluster musical significativo no cenário nacional. A instituição promove concertos, apresentações, entre outros eventos, com artistas locais, de outros estados e estrangeiros. Além disso, o Curso Internacional de Verão (Civebra) da EMB, movimenta milhares de pessoas todos os anos. A instituição apresenta caráter plural em decorrência da diversidade de perfis de alunos, professores, gêneros musicais e instrumentos.

Localizada na 602 Sul, no Plano Piloto, na Região Administrativa I, possui uma área total de terreno de 41.176 m², sendo o espaço de 7.186 m² ocupado por edificações destinadas às atividades pedagógicas e administrativas. De acordo com o Projeto Político Pedagógico da EMB de 2022, instituição é composta por um conjunto de 88 salas de aulas individuais e coletivas, incluindo antigos postos policiais reformados e adaptados para funcionamento como salas de aulas, salas de ensaios, auditórios (Teatro Levino de Alcântara e Teatro Carlos Galvão) e espaços que abrigam os setores de Suporte Técnico-Pedagógico, como Instrumentoteca, Musicoteca, Biblioteca, Discoteca e Coordenação de Produção Artística (CPA).

Segundo o Projeto Político Pedagógico da EMB de 2022, a maior parte dos/as estudantes da instituição moram nas RAs do DF, representando 72,69% do total, integrando 1.519 alunos/as. Os/as que são provenientes do Plano Piloto compõe o percentual de 21,11%, com 443 estudantes. A Escola de Música também possui 131 discentes (6,2%) que moram em cidades do Goiás/GO, como Águas Lindas, Valparaíso, Luziânia, Cristalina, Planaltina de Goiás e Formosa.

Dados do documento revelam que devido à variedade de faixa etária dos/as estudantes, a EMB comporta diversidade em relação ao nível de escolaridade. Mais da metade dos/as alunos/as da instituição possuem nível superior, com o percentual de 51,5%, incluindo graduação (30,2%), pós-graduação (14,9%), mestrado (5%) e doutorado (1,4%). Os discentes dos ensinos fundamental e médio englobam 18,2% e 30,2%, respectivamente.

Sobre a distribuição entre os sistemas de ensino público e privado de alunos/as da EMB que cursam o ensino médio, a maior parte (66%) está matriculada em escolas públicas e 34% estudam na rede privada ensino.

A EMB agrega e emana diversas expressões culturais e processos de aprendizagem, adaptando-se aos desafios impostos pelas transformações. A instituição acolheu a arte dos violeiros, por exemplo, e, em 1985, já abrigava o curso de viola caipira, conta Falleiros (2021, p. 28). Dá para perceber um esforço para estabelecer um núcleo de música popular na instituição.

Em 2020, a instituição participou de pesquisas de desenvolvimento da aprendizagem autorregulada. O projeto de curso online denominado “Flauta 100%”, desenvolvido por Martins (2020, p. 5), reposiciona o professor no papel de orientador desse processo, com a atribuição de apresentar aos alunos as diferentes estratégias que podem ser adotadas em sua prática individual do aprendizado da flauta transversal.

Também são observadas algumas propostas para melhoria dos aspectos arquitetônicos da instituição, como isolamento acústico e conforto bioclimático, destacados por Silva (2020, p. 16 e 17).

Sobre o processo de gestão, Bianchine (2020, p. 65) aponta que a gestão da EMB é reconhecida como democrática, com destaque para o forte papel do conselho escolar. Na visão organizacional, a EMB possui a perspectiva integradora de cultura, verifica Alves (2020, p. 139). “A luta pelo poder e controle tende a ser suavizada ou diminuída, e a homogeneidade e a harmonia se tornam os princípios representantes da natureza da cultura organizacional, devido aos benefícios que esses conceitos propiciam aos sujeitos e às organizações.”

Estudar sobre a EMB, e suas paisagens sonoras, como uma forma de compreender Brasília, e vice-versa. Sendo assim, a escuta atenta das *soundscape*s pode desenvolver conscientização acerca da preservação, da redução da poluição ambiental e do valor estético e cultural dos sons desse território.

2. PAISAGEM SONORA

Originada a partir do neologismo *soundscape*³, a “paisagem sonora” é qualquer campo de estudo acústico, destaca o compositor canadense Schafer (2011), que criou o conceito na década de 70. Ao indicar a dificuldade de formulação de uma “impressão exata de uma paisagem sonora”, em comparação com a de uma paisagem visual, por exemplo, o autor faz referência a “uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras”. (SCHAFFER, 2011, p. 23)

Antes de lançar a obra “A afinação do mundo”, publicada em 1977, Murray Schafer conta que tinha a intenção de estudar o ambiente acústico de maneira sistemática. Além disso, mostrar como a paisagem sonora havia evoluído ao longo da história e de que modo as mudanças enfrentadas poderiam ter afetado o comportamento das pessoas.

A expressão *soundscape* não existia quando ele começou a pesquisa. E, ao longo do percurso de estudo, o autor inventou o próprio vocabulário, desencadeando a evolução do conceito: ecologia acústica, esquizofrenia, marca sonora, som fundamental⁴. “Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*.” (SCHAFFER, 2011, p. 24)

Dessa forma, a paisagem sonora é a combinação de sons que podem ser ouvidos em um espaço específico, como naturais, incluindo água, vento, pássaros e sons humanos, como música, tráfego, vozes, entre outros. Ela pode ser parte importante da experiência sensorial de um lugar, impactando na percepção do ambiente. “É dinâmica, transmutável, e assim, pode ser aperfeiçoada.” (SCHAFFER, 2011, p. 11)

Conforme o autor, a expressão da identidade cultural de um local também se configura como paisagem sonora, levando em conta que a “preservação e o planejamento cuidadoso dos sons em um ambiente são tão importantes quanto a preservação de sua paisagem visual”. Nesse panorama, o ambiente acústico de

³ Neologismo criado pelo autor, traduzido nos países latinos por “paisagem sonora”.

⁴ O autor detalha que esses conceitos foram usados até criar o termo *soundscape*. O relato aparece no prefácio à edição brasileira do livro “A afinação do mundo”, em 1998.

uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução da sociedade. (SCHAFFER, 2011, p. 23)

Ao revelar que a paisagem sonora agrega a problemática de “espécies em extinção”, acentuando a necessidade de proteção, Schafer (2011, p.17) expõe a poluição sonora como adversidade mundial. Para ele, configura-se o “auge da vulgaridade”, levando em conta a “surdez universal como a última consequência desse fenômeno”, e ressalta que a saída para o problema requer rápido controle.

A *soundscape* surgiu no período em que Schafer fundou o movimento *World Sound Project (WSP)*⁵ na Simon Fraser University (SFU), em British Columbia, no Canadá, no final dos anos 60 e início dos anos 70. Nesse período, além de alertar sobre a poluição sonora, o compositor apontava alguns aspectos de mudanças na paisagem sonora de Vancouver⁶, de 1973 e de 1996. Nessa época, o *WSP* contava com a participação de jovens compositores e estudantes desenvolvendo estudos em várias partes do mundo.

Atualmente, o movimento reúne pesquisadores e compositores no *World Forum for Acoustic Ecology (WFAE)*⁷. Fundada em 1993, a associação promove pesquisas em torno do campo interdisciplinar da ecologia acústica. Uma série de acadêmicos, músicos e compositores trabalham na *WFAE* sob a influência do *WSP*. É o caso do professor emérito Barry Truax, compositor eletroacústico e ex-membro do *World Sound Project*; da ativista Hildegard Westerkamp, compositora de paisagens sonoras - que também fez parte do *WSP* - e é membro fundadora da *WFAE*; do palestrante de vídeo e som David Murphy; e da pesquisadora e instrutora Milena Droumeva.

Discussões acerca da composição de paisagem sonora antecedem a abordagem de Schafer. Em 1952, o compositor e teórico musical John Cage abriu alternativas de reflexões sobre o uso do silêncio na música ocidental. Na obra intitulada *4'33"*, por exemplo, o músico permanece em silêncio durante o período descrito, permitindo que os sons ambientais se tornassem a música.

⁵ <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

⁶ As informações acerca das composições constam no site da Simon Fraser University

⁷ <https://www.wfae.net/about.html>

Cage desafiou as ideias tradicionais de composição, explorando novas técnicas e conceitos musicais, bem como a interação entre som, silêncio e ambiente. Nascido em Los Angeles, na Califórnia, em 1912, ele estudou música com Henry Cowell e Arnold Schönberg. uma das figuras mais influentes e revolucionárias da música do século XX, Cage acreditava que todos os sons, incluindo os encontrados no ambiente, poderiam ser apreciados esteticamente e incorporados à experiência musical:

Um som não encara a si próprio como pensamento, como algo precisado, como se necessitasse de outro som para sua elucidação, como etc.; ele não tem tempo para considerações - ele está ocupado com o desempenhar de suas características; antes de se dissipar, ele deve ter tornado perfeitamente exatos sua frequência, sua altura, sua duração, sua estrutura de sobretons, a morfologia exata dos mesmos e de si próprio. (CAGE, 2019)

Para Cage (2019, p. 8), uma “guinada psicológica” seria entender que “os sons acontecem intencionalmente ou não” e optar pela escolha da “direção dos sons não intencionais”. O autor expõe que essa mudança parece “um desistir de tudo o que pertence à humanidade – para um músico, um desistir da música”. Sendo assim, “em termos musicais, quaisquer sons podem ocorrer em qualquer combinação e em qualquer continuidade”.

Ao desenvolver a ideia de indeterminação na música, onde o compositor estabelece estruturas ou regras para uma composição, ele confere o resultado ao acaso ou a escolhas feitas pelos intérpretes. Por meio de reflexão acerca do propósito de escrever música, Cage (2019, p. 12) aponta a alternativa de “não lidar com propósitos, mas com sons”:

Ou a resposta pode ser dada sob a forma de um paradoxo: um despropósito proposital ou uma brincadeira sem propósito. Essa brincadeira, contudo, é uma afirmação da vida – não uma tentativa de dar ordem ao caos, nem de tentar melhorar a criação, mas simplesmente um modo de despertar para a própria vida que vivemos, que é tão boa se tirarmos de seu caminho o nosso intelecto e o nosso desejo, deixando-a agir a seu modo. (CAGE, 2019)

Observa-se que Cage tinha interesse em expandir os limites da música tradicional, buscando novas formas de escuta e integrando uma variedade de sons em sua prática artística. Explorou a ideia de que a música não estava limitada a composições tradicionais com notas musicais definidas, mas poderia incluir

qualquer som ou evento sonoro, como os sons cotidianos encontrados no ambiente – muitas vezes considerados ruídos ou não musicais.

“O que é a comunicação? Música, o que ela comunica? O que é claro para mim é claro para você?” (CAGE, 2019, p. 41), questiona ao inferir outras provocações: “A música são apenas sons? Então o que ela comunica? Um caminhão está passando pela música?”. Cage sustenta a ideia de que a música comunica algo, reforçando a necessidade do desapego de uma visão sistemática, já que cada pessoa possui percepção única e pode reciclar os próprios questionamentos.

E segue com as indagações: “Mas música, temos alguma música? Não seria melhor simplesmente descartar a música também? Então o que teríamos? Jazz? O que sobra? Você quer dizer que se trata de um jogo sem sentido?”, reflete o compositor sobre a música do presente, do “neste agora momentâneo”:

É disso que se trata quando você acorda e ouve o primeiro som do dia? Será possível que eu continue a fazer perguntas monotonamente, para sempre? Preciso saber quantas perguntas eu vou fazer? Preciso saber contar para poder fazer perguntas? Preciso saber quando parar? Será esta a única chance de estarmos vivos e fazermos uma pergunta? Por quanto tempo conseguiremos estar vivos? (CAGE, 2019, p. 43)

Percebe-se que enquanto Schafer destaca a influência dos sons na qualidade de vida e na percepção do ambiente sonoro, Cage defende a abertura estética para todos os sons, e encorajando a atenção consciente aos sons cotidianos. Cage buscava ampliar a percepção musical e apreciação dos sons, não necessariamente com o enfoque ecológico de Schafer.

Ao ver a paisagem sonora mundial como uma composição indeterminada, “sobre a qual não temos controle”, Schafer (2011) questiona: Ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza? Vale pensar que a construção de uma paisagem sonora é influenciada por sons que emergem de relações de poder, seja o sino de uma igreja, automóveis, buzinas e aviões, por exemplo, como o próprio autor lembra no início da obra. Logo, observa-se que a interferência do neoliberalismo afeta, inclusive, as características dos sons nos espaços, incluindo a frequência, intensidade, duração e timbre de cada um deles.

Ao situar a paisagem sonora “a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes”, Schafer (2011, pg. 19) destaca a importância do trabalho em conjunto, em um projeto acústico. Conforme a indicação, essa ação uniria esforços de inúmeros profissionais, como músicos, engenheiros acústicos, psicólogos, sociólogos, entre outros, focados na melhoria da paisagem sonora mundial. “O que o analista da paisagem sonora precisa fazer, em primeiro lugar, é descobrir os seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância”. (SCHAFER, 2011, p. 25 e 26)

Entende-se que Schafer visava compreender os sons urbanos como sintaxe, provenientes de características variadas de cada ambiente, dos humanos e da biodiversidade. Sendo assim, para ele, os sons juntos produzem sentidos. Cage, entretanto, analisa que as frases dos sons constroem sentidos diversos. Além disso, conforme o ouvido de cada indivíduo, há a concepção de resultados poéticos. Sendo assim, além de a música estar na enunciação, também está presente na escuta e na subjetividade do ouvinte.

Ao expor o decurso de composição de paisagem sonora, Westerkamp (2002) destaca que o/a artista visa “descobrir a essência sonora/musical contida nas gravações e no espaço e no tempo em que ela foi gravada”, detalhando que ele/a trabalha com a compreensão de que valores estéticos emergem da paisagem sonora gravada ou de alguns de seus elementos”. Sendo assim, a composição agrega a surpresa como elemento fundamental, no que é colhido e no que é percebido. E, assim, confere-se ao objeto o poder de se manifestar, e ao ouvinte a liberdade de exercitar o próprio voo imaginativo:

“Nós apenas não podemos saber quais tipos de sons e paisagens sonoras vamos colher quando saímos para gravar para uma peça, como também não podemos antecipar o que nos será revelado quando escutarmos os sons gravados e quando começarmos a editar, mixar e a processá-los” (WESTERKAMP, 2002)

E consentimos com Norman (1996) quando a compositora ressalta a necessidade de conexão com o próprio eu no percurso de escuta:

E para se alcançar essa música, ou a “música do mundo real”, é preciso invocar um “voo”: “nosso voo interno da imaginação”, dado por uma

escuta imaginativa, que se deixa arrastar entre o que é “imanente no real” e o que é “imanente em nós mesmos. (NORMAN, 1996, p.26)

Nesse diálogo, Santos (2013) entende que se cria “um jogo”, que “realça nosso ambiente sonoro, permitindo-nos um maior envolvimento e consciência do mesmo:

(...) localiza-se na esfera da criação e da imaginação, lançando-nos numa ‘viagem’ que nos leva para além de nossos preconceitos, possibilitando-nos outras escutas (e leituras) de nossa realidade sonora, para além daquelas do hábito. (SANTOS, 2013, p. 45)

A conscientização das pessoas ao escutar uma paisagem sonora é importante, já que permite uma relação mais atenta, crítica e participativa com o ambiente sonoro ao redor. Dessa forma, ao desenvolver a consciência auditiva, as pessoas podem ser capazes de perceber os detalhes sonoros, as nuances, as texturas e as camadas que compõem uma paisagem sonora. Isso permite uma compreensão mais profunda do ambiente em que estão inseridas, seja ele natural ou construído.

Além disso, a conscientização pode torná-las mais sensíveis às qualidades estéticas dos sons, às suas expressões emocionais e às suas possíveis relações simbólicas. Pode ser que a conscientização seja um convite para ouvir com atenção, curiosidade e respeito, reconhecendo a riqueza e a importância dos sons na vida cotidiana.

A música é "um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos", para Schafer (2011, p. 23). Ele ressalta que a música tem o poder de reorganizar a realidade. Por sua vez, o educador, compositor e musicólogo José Eduardo Kater (2004, p. 12) afirma que toda música, assim como qualquer atividade criativa humana, é fecundada pelo anseio fundamental da liberdade. Segundo ele, "nada há que realmente exista que não reflita ou contenha, em sua essência, liberdade e escolhas".

Dessa forma, a liberdade é crucial tanto para os criadores quanto para os ouvintes da paisagem sonora da Escola de Música de Brasília, pois permite a expressão artística, originalidade, autenticidade, experiências imersivas,

diversidade, variedade e interpretações pessoais. Ela desempenha um papel essencial na criação e apreciação de uma arte sonora rica e significativa.

Schafer (2011, p. 23 e 24) destaca que criar uma "imagem totalmente convincente de uma paisagem sonora requer habilidade e paciência extraordinárias". Ele ressalta que seria necessário fazer milhares de gravações, dezenas de medições e inventar um novo modo de descrição para capturar a complexidade sonora do ambiente. Kater (2004) menciona que a percepção de paisagens sonoras, consciente ou inconscientemente, agrega em um "repertório poético individual", moldando a compreensão da realidade.

Logo, o entendimento da percepção de paisagens sonoras está relacionado à identificação de significados pessoais, possibilitando a autodescoberta e autoexpressão. Isso permite o envolvimento das pessoas com o mundo sonoro ao redor.

Kater (2004, p.10) argumenta que a escuta atual parece ser menos inquieta e necessária em comparação com tempos passados, quando todos os sons eram "significantes, numa realidade instigante, desafiadora, misteriosa, ameaçante". Ele ressalta que a capacidade de direcionar, ampliar, selecionar e discernir auditivamente não é exclusiva de músicos, profissionais ou amadores, assim como o olhar não é exclusivo dos artistas visuais. Essa capacidade é fundamental para o desenvolvimento das potencialidades humanas, tanto individual quanto coletivamente.

Segundo o autor (2004, p. 11), escutar é, acima de tudo, "ouvir o ouvir, observando-o, explorando-o de maneira decisiva e sincera". Isso implica dar existência às fontes sonoras, aos materiais e às formas de ser, e envolve um diálogo constante e insuspeito com cada parte de um todo suposto. É uma atitude engajada e relacional. Kater aponta que a importância do "nomadismo" na escuta está relacionada à oportunidade de movimento que ele proporciona desde o início. A escuta migratória, motivada por razões vitais de sobrevivência, é resultado tanto de descobertas quanto de invenções, exigindo prontidão e dinamismo do ser (2004, p. 10).

Entendemos que as trocas de percepções entre as pessoas relacionadas à paisagem sonora são essenciais para enriquecer a experiência, diversificar as

interpretações, promover o diálogo e a troca de ideias, ampliar as perspectivas individuais e coletivas, além de estimular a interação social e a conexão entre os participantes. Essas trocas contribuem para uma apreciação mais profunda e significativa da paisagem sonora, tanto para os indivíduos envolvidos quanto para a comunidade artística como um todo.

3. CARTOGRAFIA

A tarefa cartógrafo é apontada por Rolnik (1989, p. 15 e 16) como “dar língua para afetos que pedem passagem”, esperando-se que ele “esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo”, com atenção voltada às linguagens que encontra, e “devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”. Ao revelá-lo, a autora indica que ele é “antes de tudo um antropófago”:

Vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com outros corpos que pretende entender. (ROLNIK, 1989, p. 67)

Além disso, a autora expõe que, para o cartógrafo, “entender” não tem relação com explicar e revelar:

Para ele não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 1989, p. 67)

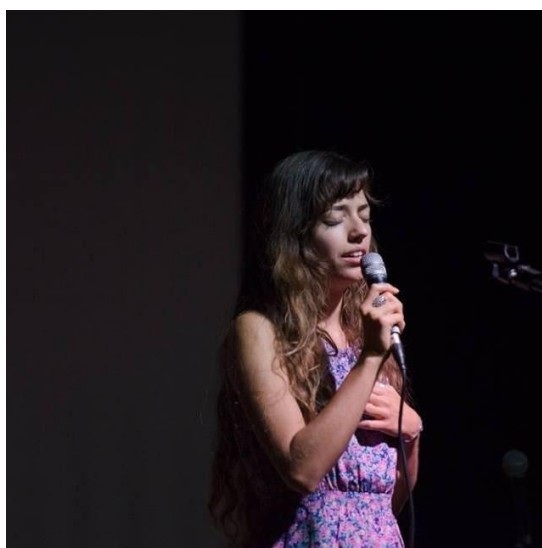
Imaginamos que a invenção das pontes, como Rolnik menciona, decorre de entendimento que vai além da troca de energia entre as moléculas. A observação de como o ânimo também se dá na ambiência das pessoas da instituição é importante, já que ele pode vibrar em cada uma delas e ecoar de diferentes formas. E, imaginemos que a Escola de Música de Brasília seja uma onda, por exemplo, e cada pessoa seja uma onda também, as interferências delas devem ser construtivas. E, se temos inúmeras fontes sonoras na EMB, temos mais energia do que tivéssemos somente uma. Vale a pena “entender” a dinâmica dessa energia.

Sendo assim, “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”, como ressalta Rolnik (1989, p. 66), referindo-se ao cartógrafo, em que conta com inúmeras fontes, “nem só escritas e nem só teóricas”. De acordo com ela, é bem-vindo para o cartógrafo “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido”.

Kastrup (2009) infere que a ideia de desenvolver o método cartográfico para a utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas (KASTRUP, p. 32). Dessa forma, “não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim”, acrescenta. E, sem a ideia de identificação de “atos de focalização para preparar a representação das formas dos objetos”, o método se dá por meio da “detecção de signos e forças circundantes”.

O percurso da investigação desta pesquisa surgiu a partir da composição de uma paisagem sonora que a pesquisadora Bárbara fez no segundo semestre de 2022, como proposta de experiência de escuta imaginativa. O processo de elaboração do material sonoro incluiu gravação de áudio no interior da EMB com um celular, percorrendo os corredores de blocos e salas de aula, no período noturno, totalizando 5 '13".

Figura 01 - Apresentação da cantora Camila Becker



Fonte: Aliança Francesa de Brasília/Divulgação

Figura 02 - Nuvem de palavras baseada da entrevista com a Camila Becker



A partir da degravação do depoimento da artista, observamos que as palavras “música”, “corredor”, “tem”, “onde” e “escola” são as mais mencionadas por ela. A música aparece inicialmente no contexto em que ela cita um piano antigo da EMB, que fica em uma das salas do núcleo do instrumento, que possui

teclas “molinhas”, conforme Camila descreve, ao comparar com outros pianos da escola, e que as canções tocadas nele ficam “diferentes”, ao referir-se à acústica e à madeira. Ao indicar que a madeira absorve os sons e as frequências reverberam, a musicista destaca que as pessoas que passam pela Escola de Música de Brasília também deixam marcas. A temática de música também aparece de forma explícita no contexto dos bastidores de “quem vive a música”, em que Camila lembra do estudo diário, da dedicação que foge da ideia de “dom” e que conta com o envolvimento de inúmeras pessoas para que a música aconteça. Essa rede de agentes que vivenciam a experiência da EMB no dia a dia contempla não apenas músicos, segundo Becker, mas quem possui trabalho voltado ao funcionamento da escola. Becker cita a colaboradora Glória, que trabalha há anos na portaria da instituição, como “agente importantíssima”.

O corredor também é uma das principais imagens mencionadas por Camila, ligado ao vento e ao espaço aberto, por exemplo, conectado a vários núcleos musicais. Nesse panorama, a artista compara as dinâmicas de trocas de informações entre eles semelhantes às de um corpo humano: “Uma tripa e várias caixinhas. Você pode entrar em vários mundinhos diferentes”, destaca. Em relação à estrutura física, o corredor aparece novamente como espaço que chama a atenção dela, além do auditório Levino de Alcântara, situado ao lado de outras salas, como a de espelhos para manifestações de dança. Escadas, quartos “estranhos” com janelas “pequenas” e resquícios de instrumentos musicais podem ser encontrados atrás do palco, em lugares que também são identificados por ela como esconderijos.

Notamos que o recorte da paisagem sonora da EMB despertou uma percepção poética da artista, que inclui espacialidade, retratada pelo corredor, transcendendo o espaço físico. A exposição apontada pela artista agrega a conexão de mundos por meio do corredor e da vida musical, que se desenvolve nos bastidores. Por meio da fala dela, notamos que o corredor pode ser uma das expressões mais fortes da instituição, por ser um espaço comum e democrático onde a música floresce, com aspectos de liberdade e de criatividade, sendo ponto de encontro e/ou de passagem.

A liberdade na instituição também é destacada pela cantora lírica e professora de canto da EMB Janette Dornellas (2020, p. 23), ao relatar que, nas primeiras décadas, além de uma escola, a EMB era um ponto de encontro. “Ainda livre das amarras dos formalismos e burocracias, era um espaço democrático que recebia a todos, sem muitas perguntas ou exigências. Isso era reflexo da mentalidade de seu fundador, Levino de Alcântara”. Dornellas (2020, p. 23) lembra que as pessoas que não eram matriculadas podiam circular na escola, “encontrando amigos, assistindo a ensaios e aulas e, até mesmo, participando de atividades musicais”.

Sob a direção de David Alves Mattos e Gui Campos, o curta-metragem documental “Levino” – produzido em 2016 pela Cobogó Filmes – cenas com o protagonista percorrendo corredores da instituição. Em 13’20”, por exemplo, demonstra emoção, com gravação na frente do Teatro Levino de Alcântara da EMB. “Imagina o quanto chorei quando inaugurou tudo isso”, ao imitar o gesto de elevação de alguma bandeira.

Ao falar sobre o corpo docente da EMB, Levino destaca a sensibilidade de ensinar música, ainda que o/a aluno/a não tenha a pretensão de seguir a carreira artística. “Lá na escola de música de Brasília era uma família. Eu não botava o cara para ser professor por causa dos títulos”, indica, enquanto caminha em uma estradinha perto do bloco de aula de harpa da instituição. De acordo com ele, nem sempre os/as musicistas são bons professores, ao relacionar a atuação com profissionais que conhecem os/as estudantes, os problemas e as lutas interiores de cada um/a.

CONCLUSÃO

A música e a poesia caminham juntas, harmonicamente, nos processos criativos relacionados à Escola de Música de Brasília. Percebe-se que o recorte da paisagem sonora da EMB desperta um voo imaginativo na personagem, por meio de percepção poética, que inclui espacialidade, retratada pelo corredor, transcendendo o espaço físico. O movimento agrega a conexão de mundos por meio do corredor e da vida musical, que se desenvolve nos bastidores.

Gravar paisagens sonoras tem uma série de importâncias e aplicações, como a documentação e a preservação dos sons únicos de ambientes. Acreditamos que o desenvolvimento de um projeto na Escola de Música de Brasília com esse enfoque pode ser valioso para futuras referências. É fundamental dar atenção às mudanças sonoras ao longo do tempo, incluindo as áreas naturais do Cerrado presentes na EMB - como a análise dos cantos dos pássaros e sons de outros animais, com um olhar voltado para a importância da preservação -, assim como às transformações dos demais espaços da instituição. As mudanças dos locais urbanos ao redor da instituição também devem ser consideradas, como os sons das escolas, igrejas, automóveis e embaixadas.

Estudos e pesquisas de diversos campos acerca das gravações da instituição podem fornecer insights sobre a biodiversidade, interação entre as espécies, bem como aspectos culturais e sociais relacionados aos sons da EMB, agregando profissionais da ecologia acústica, psicoacústica, etnomusicologia e história cultural. Considerando que a Escola de Música cresceu com Brasília, as histórias das duas estão interligadas. Estudar sobre a EMB e suas paisagens sonoras é uma forma de compreender Brasília, e vice-versa. Sendo assim, a escuta das *soundscapes* pode desenvolver conscientização e apreciação dos sons da instituição e apreciação pelo mundo, levando em conta a sua relevância no cenário internacional. Penso que a escuta atenta dos registros interferirá na promoção da importância da preservação, da redução da poluição ambiental e do valor estético e cultural dos sons da área da Escola de Música.

Percebemos que as gravações de paisagens sonoras podem ser usadas como matéria-prima para as criações artísticas de alunos e professores, incluindo composições musicais, trilhas sonoras, produção de efeitos sonoros para filmes, jogos e outras mídias. Composições para concertos e outras produções artísticas usadas em eventos na Escola de Música, movimentariam a economia local, com valor agregado. Essas gravações podem adicionar profundidade, autenticidade e uma sensação de imersão às criações artísticas, permitindo aos ouvintes experimentar os ambientes da Escola de Música de maneiras novas e interessantes.

REFERÊNCIAS

ALVES, Denilson. **A cultura organizacional de uma escola de música: uma análise dos aspectos da cultura de uma Escola de Música no Distrito Federal**. Orientador: Carlos Alberto Vilar Estêvão. 2020. 152 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2020.

BERGER FILHO, R. L. **Educação profissional no Brasil: novos rumos**. Revista Iberoamericana de Educación, Madrid, v. 20, p. 87-105, 1999.

BIANCHINE, Edilene. **A gestão democrática no CEP Escola de Música de Brasília: Estudo das práticas da gestão democrática escolar na promoção da qualidade educativa e administrativa na escola**. Orientador: Carlos Alberto Vilar Estêvão. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2020.

CAGE, John. **Silêncio: conferências e escritos de John Cage**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 304 p. Tradução de Mariano Marovatto.

DORNELLAS, Janette. **A ópera em Brasília: Gênese e desdobramentos**. Orientador: Marcus Mota. 2020. 292 f. Tese (Doutorado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

FALLEIROS, Gustavo. **Esbrangente: O sertão poético dos violeiros**. Orientador: Florence Dravet. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Inovação em Comunicação e Economia Criativa) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2021.

KASTRUP, Virgínia (org.). **Pista 2: o funcionamento da atenção no trabalho da cartografia**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. Cap. 2. p. 32-51.

KATER, Carlos. Prefácio à Primeira Edição. Prefácio. In: SANTOS, Fátima. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. 2.ed. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2004.

LEVINO. Brasília: Lumiô Filmes; Cobogó Filmes, 2016. (21 min.), color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rjNDniddRyA&t=7s>. Acesso em: 23 jun. 2023. Citação com autor incluído no texto: Levino (2016)

MARTINS, Luciana. **Autorregulação e modelação no contexto da aprendizagem online de flauta transversal**. Orientador: Antenor Ferreira Corrêa. 2020. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

MATTOS, Ataíde de; PINHEIRO, Regina Galante. **Escola de Música de Brasília – Um lugar de sonho musical**. In: Oliveira, Alda; Regina Cajazeira. (Org.). **Educação Musical no Brasil**, BH: P& A, 2007, v., p.214-220.

NORMAN, Katharine. **Real-world music as composed listening**. Contemporary Music Review, Routledge, v. 15(1), p. 1-27, 1996.
PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 207 p.

PORTAL MEC. **Escola de Brasília é referência no mundo em educação musical.**

Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/escola-de-musica-de-brasilia#:~:text=Hist%C3%B3ria%20%E2%80%93%20Fundada%20pelo%20maestro%20Levino,de%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20do%20Distrito%20Federal>. Acesso em: 11 jul. 2023.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 305 p.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua.** 2. ed. São Paulo: Educ/Fapesp, 2004. 117 p.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **A escuta da cidade/paisagem sonora: um exercício poético.** Baleia na Rede: Estudos em arte e sociedade (UNESP. Marília), v. 1, n. 10, p. 35-47, 2013. Anual. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/3354>. Acesso em: 24 jun. 2023.

SCHAEFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. 382 p. Tradução de Marisa Trench Fonterrada.

SILVA, Gabriel. **Retrofit da Escola de Música de Brasília.** Orientador: Marcelo Barbosa Monteiro. 2020. 78 f. TCC (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Centro Universitário do Planalto Central Aparecido dos Santos, Gama/DF, 2020.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1995.

TRUAX, Barry. **Acoustic communication.** New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

WESTERKAMP, Hildegard. **Linking soundscape composition and acoustic ecology.** Organized Sound, v. 7, n. 1, 2002. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/linking-soundscape-composition-and-acoustic-ecology/FBE211836B584EB92E960B10392E5A5B>. Acesso em: 12/07/2023.

SOUNDSCAPE: IMAGINATIVE LISTENING OF THE BRASÍLIA SCHOOL OF MUSIC

ABSTRACT

This article proposes a reading of the Escola de Música de Brasília based on the “imaginative listening” of its soundscape. Our objective is to investigate aspects of the institution – identified by Portal MEC (2022) as one of the most relevant in Latin America – from the perspective of musician Camila Becker, based on an interview that took place after the exhibition of a soundscape recorded inside the institution. To carry out the research, we adopted an investigative posture of the cartography proposed by Deleuze and Guattari, as an attitude that prepares for the acceptance of the unexpected”, with an approach by Virgínia Kastrup (2009) and Suely Rolnik (1989). Likewise, Murray Schafer (2011) and John Cage (2019) support the idea of a soundscape. This walk suggests the need to invoke an imaginative flight, by Katharine Norman (1996) and Hildegard Westerkamp (2002), throughout the composition of a soundscape. This study verifies that freedom and the exchange of knowledge in the corridors of the EMB interfere in the agents' creative processes, through the configuration of democratic spaces since the foundation of the school, during the military regime.

Keywords: Brasilia School of Music. Soundscape. Aesthetics. Music. Imaginative Listening.

PAISAJE SONORO: ESCUCHA IMAGINATIVA DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de la Escola de Música de Brasília a partir de la “escucha imaginativa” de su paisaje sonoro. Nuestro objetivo es indagar aspectos de la institución -identificada por Portal MEC (2022) como una de las más relevantes de América Latina- desde la perspectiva de la música Camila Becker, a partir de una entrevista realizada luego de la exhibición de un paisaje sonoro grabado en su interior. La institución. Para realizar la investigación, adoptamos una postura investigativa de la cartografía propuesta por Deleuze y Guattari, como actitud que prepara para la aceptación de lo inesperado”, con abordaje de Virgínia Kastrup (2009) y Suely Rolnik (1989). Asimismo, Murray Schafer (2011) y John Cage (2019) apoyan la idea de un paisaje sonoro. Este paseo sugiere la necesidad de invocar un vuelo imaginativo, de Katharine Norman (1996) y Hildegard Westerkamp (2002), a lo largo de la composición de un paisaje sonoro. Este estudio verifica que la libertad y el intercambio de saberes en los pasillos de la EMB interfieren en los procesos creativos de los agentes, a través de la configuración de espacios democráticos desde la fundación de la escuela, durante el régimen militar.

Palabras clave: Escuela de Música de Brasília. paisaje sonoro. Estética. Música. Escucha imaginativa.